كمال النجمى

تراث الغناء العربى

بين الموصلى وزرياب.. وأم كلثوم وعبد الوهاب

دار الشروق

تراث الغناء العربي

بين الموصلي وزرياب.. وأم كلثوم وعبد الوهاب

الطبعة الأولى

١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسني - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٢٩٣٣٣
فاكس : ٣٩٣٤٨١٤ (٠٢) تلكس : 93091 SHROK UN
بيروت : ص . ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برقيا : داشروق - تلكس : SHOROK 20175 LE

مقدمة

فى أواخر الستينات انعقدت فى القاهرة لجنة من الغيورين على تراث الغناء العربى القريب ، الذى لم يتجاوز عمره مائة عام ، من أيام عبده الحامولى إلى منتصف القرن العشرين .

واستطاعت هذه اللجنة أن تحصر على وجه التقريب مجموع الأغانى التراثية ، فوجدتها تزيد على ألفى موشح ودور وقصيدة وطقطوقة ، فضلاً عن الأغانى المسرحية . . ولم تتعرض اللجنة للأغانى الفلكلورية الشعبية التى ألفها ولحنها الفنانون المجهولون . . . فهذه تحتاج إلى جهد آخر . .

وقررت اللجنة تدوين ما استطاعت حصره من التراث الغنائى وإخراجه فى أربعين كتابًا يتوالى صدورها فى فترات متقاربة تحت اسم « سلسلة تراثنا الموسيقى » . .

ولكن الأربعين كتابا لم يصدر منها إلا أربعة ، ثم انحلت اللجنة التى كانت تتخذ من معهد الموسيقى العربى القديم ـ « فى شارع رمسيس بالقاهرة » ـ مقرًا لها ، قبل أن تضعه وزارة الثقافة تحت إشرافها وتجعله أقرب إلى المتحف منه إلى المعهد . .

إن سوء حظ هذه اللجنة وكتبها الأربعين ، يذكرنا بسوء حظ كتب التراث فى الموسيقى العربية على امتداد أربعة عشر قرنًا من الزمان . فإن الذى وصل إلينا من هذه الكتب لا يزيد على قطرة من بحر . . . وضاعت بقية الكتب ، وأوشك أن يضيع معها تراث الغناء العربى إلا قليلا ! . .

وقبل أن نقفز إلى كتب التراث التى ضاعت فى الزمن الغابر ، نلقى نظرة على الكتب التى صدرت عن الغناء والموسيقى فى مصر خلال المائة سنة الماضية . .

فهذه الكتب كلها لا تزيد على ثلاثين أو أربعين كتابًا . . ولا يدخل ضمن هذه الكتب بطبيعة الحال ما يؤلفه مدرسو المعاهد والكليات الموسيقية فى مصر من كتب دراسية تعليمية خفيفة الوزن ، محدودة القيمة . .

وأقدم كتاب مصرى فى الموسيقى خلال المائة عام الماضية ، هو كتاب « سفينة الملك . . . ونفيسة الفلك » . . . الذى يعرفه الموسيقيون باسم « سفينة شهاب » نسبة إلى الشيخ شهاب الدين محمد بن إسماعيل المتوفى سنة ١٢٧٣ هـ - ١٨٥٦ م ، ويحتوى على مئات من الموشحات بكلماتها ومقاماتها وإيقاعاتها ، وهو أهم كتاب صدر فى حينه ، ومنه اقتبس مطربو وملحنو القرن الماضى ، وظل معينا لا ينضب لمن جاء بعدهم حتى اليوم . .

ولم يصدر بعد هذا الكتاب النفيس كتاب فى طبقته حتى أصدر الموسيقار المرحوم محمد كامل الخلعى كتابه الذى سماه « كتاب الموسيقى الشرقى » . . . وبين كتاب الشيخ شهاب الدين وكتاب كامل الخلعى أكثر من ثمانين عامًا لم يصدر خلالها كتاب فى الغناء والموسيقى ، إلا كتاب «الموسيقى والغناء عند العرب » للعلامة المحقق أحمد تيمور باشا وبعض الكتب المدرسية الطابع للدكتور محمود الحفنى ، مثل كتاب « الموسيقى العربى » و « الموسيقى فى الممالك القديمة » و«الموسيقى عند الفراعنة » .

وفى الثلاثين عامًا الأخيرة صدرت كتب قليلة عن الموسيقى العربية والغناء العربى مثل كتاب «أضواء على الموسيقى العربية » لأحمد شفيق أبو عوف ، وترجمة لكتاب المستشرق البريطانى هنرى فارمر « تاريخ الموسيقى العربية » وكتاب « الأغانى والموسيقى الشرقية » للمرحوم أحمد أبو الخضر منسى ، وكتب تتناول تاريخ بعض كبار الملحنين المصريين ، وأربعة كتب متواضعة لكاتب هذه السطور صدرت عن سلسلة « كتاب الهلال » بين سنة ١٩٦٦ وسنة ١٩٧٢ ثم كتاب له عن التراث القديم من جزئين ، عنوانه « يوميات المغنين والجوارى» . . .

أما بقية الكتب التى صدرت خلال الثلاثين عامًا الأخيرة فكلها - تقريبًا - تتناول الموسيقى الأوروبية ، ولا شأن لها بالموسيقى العربية ، مثل كتاب « التذوق الموسيقى » لصديقنا المرحوم سعيد عزت ، عازف الفلوت البارع ، وهو كتاب ضخم يشير إلى الموسيقى العربية إشارات قلائل، ويفتح سائر صفحاته للموسيقى الأوروبية ، ومثله كتاب « الثقافة الموسيقية » لصالح عبدون ، وكتاب « التأليف الموسيقى » لسمحة الخولى - وهو ترجمة لا تأليف - وكتاب « قواعد الموسيقى الغربية وتذوقها » لمحمد محمود سامى حافظ . . وكتاب « فن الأوبرا » لمحمد رشاد بدران . . وبضعة كتب أخرى تنقل مادتها من الكتب الأجنبية مثل كتاب « ريتشارد فاجنر » للدكتور فؤاد زكريا . . وكتاب « الموسيقى السيمفونية » للدكتور حسين فوزى وكتب أخرى تنحو هذا المنحى ، وتخاطب القارئ باستعلاء ، وتقدم إليه الموسيقى الأوروبية بديلاً عن الموسيقى العربية ، وتوحى إليه تلميحًا أو تصريحًا أن مصير الغناء العربى والموسيقى العربية إلى سلة مهملات التاريخ ، أو إلى « المتاحف » على أحسن تقدير !!

هكذا جاءت حصيلة الزمن الممتد بين الشيخ شهاب الدين وبين المؤلفين المعاصرين الذين يمكن أن يقال إنهم لم يكتبوا شيئًا كثيرا فى الغناء والموسيقى . .

فكيف كانت حصيلة الزمن العربى الغابر الذى نشأ فيه الغناء العربى وشب واكتهل ثم علت به السن حتى شاخ وضعف ، وأوشك أن يذهب بددا فى غبار التاريخ ؟

أن أقدم كتاب وصل إلينا من كتب أسلافنا عن الغناء والموسيقى هو « كتاب النغم » . . ألفه «يونس الكاتب » الملحن المغنى الذى شهد أواخر الدولة الأموية وأوائل الدولة العباسية ، وسبق أبا الفرج الأصبهانى فى مضمار التأليف عن الغناء العربى بمائتى عام أو أكثر . . ثم ألف يونس الكاتب عن الغناء والمغنيات الجوارى فى عصره كتابا سماه « كتاب القيان » . . وقد أتم يونس تأليف كتابيه هذين قبل ألف ومائتى سنة . .

وجاء الخليل بن أحمد الفراهيدى (٧١٨ ـ ٧٩١ م) بعد يونس الكاتب ، فكتب فى الغناء والإيقاع « كتاب النغم » ، و « كتاب الإيقاع » إلى جانب مؤلفاته الفذة الرائدة فى العروض الشعرى واللغة .

ولم يبلغ رتبة الخليل بن أحمد فى التأليف الموسيقى إلا إسحاق الموصلى الذى جاء بعد الخليل بفترة قصيرة واستطاع ـ على حد تعبير المستشرق هنرى فارمر فى كتابه عن الموسيقى العربية ـ « أن يخضع النظريات المتطاحنة فى ممارسة الفن لنظام واضح » .

وجاء فى كتاب « الفهرست » لابن النديم أن لإسحاق الموصلى أربعين كتابًا فى الغناء والتلحين والإيقاع وتاريخ الغناء والمغنين . . منها كتاب يسمى « كتاب الأغانى الكبير » . .

وقد ضاعت هذه الكتب الأربعون كلها ، ولكننا نرجح إنها ظلت موجودة ومقروءة أكثر من مائة عام بعد وفاة إسحاق ، ومنها أخذ أبو الفرج الأصبهانى غير قليل من مادة كتابه العظيم «كتاب الأغانى » . . ولم يكن لأبى الفرج مصدر أغزر مادة من كتب إسحاق الموصلى ، ومنها كتاب « أخبار عزة الميلاء » و « أغانى معبد » و « أخبار حنين الحيرى » و « أخبار طويس » و « أخبار سعيد بن مسجح » و « أخبار محمد بن عائشة » و « قيان الحجاز » وكتب عن الغريض وابن سريج وطويس فضلاً عن كتاب فى الإيقاع وكتاب فى الرقص وكتب أخرى يضيق عنها المقام! .

ويا لها من ثروة فنية وأدبية وتاريخية لا تقدر بثمن ، ذهبت كلها أدراج الرياح ، ولم يبق منها إلا ما نقله أبو الفرج الأصبهانى وقليل غيره من المؤلفين . .

ويمكن اعتبار الموسيقار الفيلسوف الكندى ـ المتوفى سنة ٨٧٤ م ـ معاصرًا لإسحاق الموصلى ،

وقد ساهم بقسط كبير من التأليف الموسيقى ، فتحدث عن الأصوات وأبعادها وأجناس المقامات وأنواع الألحان ـ وأثبت أن الغناء العربى فن قائم بذاته ليس هو بفارسى ولا برومى بالرغم من أن العرب اقتبسوا بعض طرائق هؤلاء القوم فى النغم كما أخذوا عنهم استعمال « العود » . . لكن العود فى أيدى المغنين العرب استعرب تمامًا وصار مختلفًا عن عيدان الفرس والروم . . ويقول الفيلسوف الكندى : « لكل أمة فى آلة العود طريقة ليست لغيرها من الأمم » . . . وهذا معناه أن لكل أمة مذهبًا فى الغناء ليس لغيرها ولا يمكن أن تتخلى أمة عن مذهبها فى الغناء لأنه مقيم بوجدانها ، راسخ فى شعورها . .

وقد كان الكندى غزير التأليف فى الموسيقى ، ولكن كتبه ضاعت كما ضاعت كتب الموصلى ولم يبق منها إلا ثلاثة كتب ، وبعض مخطوطات ما زالت فى متاحف أوروبا . . .

ولا يعرف التاريخ العربى بعد إسحاق الموصلى والفيلسوف الكندى من كبار المؤلفين فى الغناء والموسيقى إلا الاصبهانى أو الأصفهانى صاحب كتاب « الأغانى » الذى ما زال منذ أكثر من ألف سنة أشهر الكتب فى هذا الفن على الإطلاق . . وهو فى غير حاجة إلى تقديم لكثرة ما يعرف عنه الخاص والعام من القراء . .

وكما كان الفيلسوف أبو يوسف يعقوب الكندى معاصرًا لإسحاق الموصلى ، وندا له فى التأليف عن الغناء والموسيقى ، فكذلك كان الفيلسوف أبو نصر محمد الفارابى معاصرًا لأبى الفرج الأصفهانى وندا له فى التأليف عن الغناء والموسيقى ولكن ما كتبه أبو الفرج خلد على الزمان ، واندثرت غالبية كتب الفارابى فى الموسيقى ، فذهب معها زاد وفير فى الغناء والموسيقى ، وضاعت معالم كثيرة من تاريخ هذا الفن العظيم .

وكان المؤرخ الكبير أبو الحسن على المسعودى صاحب تاريخ « مروج الذهب » الشهير ، معاصرًا أيضًا لأبى الفرج الأصفهانى وله ضمن كتابه التاريخى الكبير فصل طويل عن الغناء العربى وتاريخه . . ومن حسن الحظ أن هذا الفصل ما زال ثابتًا فى مكانه بين فصول الكتاب . . ولكن كتاباته الأخرى فى الموسيقى والرقص والآلات الموسيقية لم تبق على حالها ، ولم تصل إلينا إلا شذرات منها . .

ثم جاءت الفرقة الفلسفية المسماة (إخوان الصفا) ولها كتاب أو دراسة فى الموسيقى . .

أما ابن سينا الفيلسوف فلم تكن الموسيقى ـ على أجادته لها ـ إلا جزءًا من مواهبه وأعماله ومؤلفاته . .

وتحتل كتابات بعض المتصوفة عن الغناء والموسيقى منزلة عالمية ، وبخاصة ما كتبه الإمام الغزالى فى كتابه « آداب السماع والوجد » وهو جزء من موسوعته الضخمة «إحياء علوم الدين».

وفى « كتاب آداب السماع والوجد » يقيم الإمام الغزالى الأدلة العقلية والنقلية على إباحة الغناء والسماع فى الدين ، ويستشهد بالآية الكريمة : « إن أنكر الأصوات لصوت الحمير » ، فيقول إن هذه الآية تحمل فى ألفاظها ومعانيها استنكار الصوت القبيح واستحسان الصوت الجميل ، فلا يصح فى الذهن تحريم الصوت الجميل وما يصدر عنه من غناء . .

ولنا فى كتاب الغزالى عن الغناء دراسات ، لم نستطع أن نلم بها هنا إلا بهذه الإشارة العابرة لضيق المجال . .

ويضيق المجال أيضًا عن الإلمام بكل من كتبوا عن الغناء والموسيقى فى تراثنا ويتعذر إحصاء ما كتبوه ، فإن أكثره الآن مفقود أو مجهول ، ولا يغيب عن البال ما أغرقه التتار فى دجلة عند غزوهم بغداد سنة ١٢٥٨ م . .

وهناك قوائم لا تنتهى بأسماء كتب التراث فى الموسيقى والغناء ، ولكنها كقوائم المفقودين فى الحروب ، مجرد أسماء لا يعرف أحد مصير أصحابها .

وقد ذكر ابن النديم فى « الفهرست » كتبًا عن الغناء والموسيقى لا يعرف أحد شيئًا عنها الآن، فإن غزوات هولاكو وتيمورلنك والصليبيين فى المشرق ، وغزوات القشتاليين « الأسبان » فى الأندلس والمغرب ، دمرت ملايين المؤلفات العربية أو أحرقتها عمدًا . .

ويقول المستشرق البريطانى هـ . ج . فارمر فى كتابه « تاريخ الموسيقى العربية » إنه لم يبق من الكتب الذى ذكرها ابن النديم فى « الفهرست » إلا ما يساوى ٦٪ من مجموع هذه الكتب .

ولم تنج من الدمار حتى بعض كتب الموسيقار صفى الدين عبد المؤمن الأرموى ، آخر الموسيقيين العظام فى بغداد « توفى سنة ١٢٩٤ م » ، مع أن السفاح هولاكو كان معجبًا بفنه ، وقد أعفاه وأسرته وجيرانه من النهب والسبى على أيدى عساكره المتوحشين الذين لم يتركوا أحدًا فى عاصمة الخلافة إلا نهبوه أو جعلوه سبيا لهم !

وبعد . .

فكم يبقى من تراث الغناء العربى المعاصر لأحفادنا القادمين وراءنا بعد ألف سنة أخرى إن شاء الله ؟

نرجو أن تحفظ التسجيلات من تراثنا هذا ما يكفى ، ولكن أحفاد أحفادنا القادمين من وراء الغيب ، ستصيبهم الدهشة من قلة مؤلفاتنا ، بل من عدم وجودها تقريبًا بالقياس إلى مؤلفات أسلافنا نحن ، التى امتلأت بها رفوف المكتبات ستمائة سنة ، منذ أول كتاب ألفه يونس الكاتب فى القرن الأول الهجرى ، إلى آخر كتاب ألفه صفى الدين الأرموى فى القرن السابع الهجرى . .

إن أحفادنا لن تكفيهم مذكرات أم كلثوم ومذكرات عبد الوهاب وعبد الحليم وفريد الأطرش التى كتبها لهم بعض الصحفيين ونشرتها الصحف فى حينها . . .

وقد يعجز الأحفاد الأعزاء بعد ألف سنة عن فهم الأسباب التى قعدت بنا فى هذا المضمار ، ونرجو أن يعذرونا على كل حال !!

وفى كتابنا هذا عن « الغناء العربى من عصر الموصلى وزرياب ، إلى عصر أم كلثوم وعبد الوهاب » نحاول أن نسهم بجهد متواضع فى إلقاء الضوء على جوانب من تراث الغناء العربى ـ وبخاصة فى مصر ـ عسى أن يخدم ذلك الجهود المبذولة الآن لتطوير الغناء العربى وحماية أسلوبه المستقل فى الأداء والتعبير . .

وقد كانت مادة كتابنا هذا متفرقة فى كتابات لنا نشرتها الصحف ، فجمعناها وقسمناها على فصول يكمل بعضها بعضًا ، ويربط بينها المعنى العام لتراث الغناء العربى فى مصر ، متواصلا بلا انقطاع من أول تاريخ فن الغناء العربى المتقن قبل ألف سنة إلى الآن . .

كمال النجمى

الفصـــل الأول

عصر الموصلى وزرياب وخلفائهما

* مناظرات إسحاق الموصلى و إبراهيم بن المهدى
* معركة الحياة والموت بين إسحاق الموصلى وزرياب الأندلسى
* شعر عمر بن أبى ربيعة فى الغناء القديم
* الغناء الدينى والدنيوى عند الإمام الغزالى
* الغناء والإيقاع والرقص بين الإمام الغزالى والمستشرقين
* غناء بعض الخلفاء وغناء أبنائهم

مناظرات إسحاق الموصلى وإبراهيم بن المهدى

حول أصول الغناء العربى المتقن

فى تاريخ الغناء العربى ، والأدب العربى ، مناظرات ممتعة قيمة بين المطرب الموسيقار الأديب الشاعر العالم إسحاق الموصلى ، وبين صديقه « اللدود » الأمير إبراهيم بن المهدى الذى كان شاعرًا أديبًا مغنيًا جميل الصوت ، يتطرب بالغناء ولا يتكسب ـ على حد قوله ـ ولكنه فى الحقيقة كان يمعن فى التكسب بالغناء عند أخيه هارون الرشيد وأولاده الخلفاء من بعده : الأمين والمأمون والمعتصم ، وقد جمع من تكسبه ما لم يجمع مثله كبار المطربين المحترفين الذين كانوا « يتكسبون » ولا « يتطربون »

ومن هذه المناظرات الممتعة القيمة بين الموصلى وابن المهدى ، نص وحيد ، يعترف أبو الفرج الأصبهانى فى « كتاب الأغانى » أنه قرأه مكتوبًا بخط إسحاق الموصلى ، وعلى ظهر الورقة رد ابن المهدى عليه . .

أما المناظرات والمناقشات والمشاجرات الأخرى بين إسحاق وابن المهدى ، فإنها تواترت بالرواية ، من ناقل إلى آخر ، حتى وصلت إلى صاحب كتاب الأغانى فأثبتها فيه كما سمعها ، وإن كنا نجد فيها أثر أسلوبه الأدبى الممتاز ، فكأنه يرويها بلسانه هو ، لا بألسنة الرواة . .

أما تلك المناظرة ذات النص المكتوب بخط إسحاق الموصلى وإبراهيم بن المهدى فإنها من كلام إسحاق وكلام إبراهيم ، لم يكتب فيها الأصفهانى حرفًا من عنده ، حتى إنه وجد فى صحيفتها أسطرًا مسحتها كثرة التداول فترك مكانها خاليًا ، مما يجعل لهذه المناظرة المكتوبة قيمة النص الثابت على أصله ، لم تحرفه عنعنة الرواة . .

وأصل الخلاف بين إسحاق الموصلى وإبراهيم بن المهدى الذى امتد بينهما من أواخر القرن الثانى الهجرى إلى منتصف القرن الثالث تقريبًا ، أن إسحاق الذى أخذ صناعة التلحين والغناء عن أبيه إبراهيم الموصلى ، قد اجتمعت له علوم الغناء العربى كله تلحينًا وغناء وإيقاعًا ، منذ بدأ

الغناء العربى « المتقن » فى المدينة ومكة قبيل منتصف القرن الأول الهجرى ، فأقام إسحاق من نفسه حارسًا على أصول الغناء المتقن وكنوزه ، يكاد يقتل من يحاول أن يمسها بأدنى سوء! . .

وشملت محفوظات إسحاق ومدوناته من الغناء والضرب بالعود والآلات ، أعمال الملحنين والمغنين العرب التى أنجزوها خلال مائتى سنة تقريبًا ، لم يفته منها شىء حتى ما كان يراه ـ من وجهة نظره ـ مرذولا ساقطًا كالغناء بالطنبور ، والارتجال بغير ضرب العود ، وألوان أخرى من الغناء كان يراها خارجة عن الغناء المتقن وأصوله التى قررها فحوله القدماء فى العصر الأموى فانتقلت بغناء العرب من الدائرة الضيقة التى انحصر فيها مئات السنين فى الجاهلية ، كالحداء والنوح ، إلى ما صارت إليه فى عصر العباسيين الأول من تنوع ، واستبحار .

أما إبراهيم بن المهدى فكان يرى « تحريك » الغناء المتقن . . على حد تعبيره ، يقصد الحذف من التركيبات اللحنية الكثيرة فيه ، ولا يقصد الإضافة إليه ، ويرى « الحذف » أخف على النفس ، ولونا من « اللعب » يرتاح إليه القلب . . وكان يقول : إنما أنا ابن ملك ألعب بهذه الألحان! . . أى أن عمله هذا تسلية وتزجية لفراغه واستكمال لترفه . .

والغناء المتقن الذى قضى إسحاق حياته يدافع عنه حتى وصل إلى عصرنا ، هو نفسه الغناء العربى الذى نسمعه الآن ، لولا ما طرأ عليه فى الزمان المديد من تغيير فى المصطلحات وزيادة فى أجناس المقامات . .

لم يأنف أسلافنا العرب فى القرن الأول الهجرى من الاستفادة بما سمعوا فى مكة والمدينة من ألحان الفرس والروم على العيدان والآلات ، فأخذوا منها واستعملوا العود ، ولكنهم أسقطوا مما سمعوه ما لا يسيغه الذوق العربى ، وما لا تدخل فيه الكلمات العربية وأوزان الشعر العربى . .

وكما اشتغل الأسرى العرب للأشوريين قديمًا وغنوا وهم فى قيود الأسر شوقًا إلى بلادهم ، فأعجب الأشوريون بغنائهم وأخذوا منه ما أعجبهم ، كذلك اشتغل عمال من الفرس والروم للعرب حين استأجرهم الخليفة معاوية بن أبى سفيان لبناء دار له بمكة . . ثم عبد الله بن الزبير لبناء جدران الكعبة عندما تهدمت فى أيام خلافته . .

ولبث الفرس ـ خاصة ـ يعملون ويغنون فى مشروعات عمرانية كثيرة فى مكة والمدينة منذ عهد عثمان بن عفان ، فأخذ العرب من غناء الأمم التى دخلت فى الإسلام ، أو جاورت الدولة الإسلامية أشياء نافعة استطاعوا بمعالجتها الفنية الصحيحة أن يعيدوا إلى الحياة فن غنائهم القديم ، جديدًا مزيدًا موسعًا فيه ، ويقيموا منه صرحًا عاليًا تعيش أصوله حتى اليوم . .

ومن عجب أن هذا الصرح الفنى الضخم الذى يستخف به فى عصرنا بعض ذويه وأهله ، قد نهض بكل عظمته فى مدة لا تزيد على أربعين عامًا فى القرن الأول الهجرى . . ولم يحدث فى

التاريخ أن نشأ فن وتم تمامه فى مثل هذه المدة « القياسية » ثم عاش أكثر من ألف ومائتى سنة ! . . وإنما انفرد الغناء العربى وحده بهذا الامتياز النادر فى تاريخ الفنون ، فيما نعلم .

ولما انتقلت ألحان العصر الأموى إلى العصر العباسى ، جمعها الكثيرون فى كتب ومدونات ، فكان المقدم عليهم جميعًا إسحاق الموصلى الذى وصفه أبو الفرج الأصبهانى بأنه « إمام أهل صناعته جميعًا ورأسهم ، ومعلمهم . . يعرف ذلك الخاص والعام ، ويشهد به الموافق والمفارق» . . وهو الذى « صحح أجناس الغناء وطرائقه وميزه تمييزًا لم يقدر عليه أحد قبله ، ولا تعلق به أحد بعده » .

كان إسحاق الموصلى يرى من حق صناعته عليه أن يحفظ أصولها التى بناها فحول الملحنين والمغنين فى العصر الأموى وجعلوها جوهر الغناء المتقن المصحوب بضرب العود والآلات .

ولم يكن فى عصره طريقة لحفظ الألحان وتسجيلها إلا الرواية الأمينة التى لا يتلاعب بها الوضاعون فى الغناء كما تلاعب بالشعر الوضاعون فيه . .

وكانت صناعة الغناء التى مازالت غضة طرية ، محتاجة إلى دعم أصولها . . وكانت أصولها محتاجة إلى الرواية المتقنة وكانت الرواية المتقنة تحتاج إلى الرواة الأمناء المتقنين . . فأين يجد إسحاق مثل هؤلاء ؟! . .

كانت هذه مشكلته الكبرى مع إبراهيم ابن المهدى ، وهو أخو الخليفة هارون الرشيد ، ولم يكن لإبراهيم فى بداية هوايته للغناء علم صحيح بأصوله ، فكان يخرج عن أصول النطق واللحن والإيقاع ، فيقول مثلا حين يغنى : « أحماد » . . يعنى « أحمد » . . لكى يستكمل بهذا المد الزمن الإيقاعى ! . . وكان يسمى ذلك « تحريك » الألحان ! . ولهذه التسمية معان أخرى عنده كان إسحاق ينكرها كل الإنكار . .

لهذا كان إسحاق يتشدد فى ضبط رواية الألحان كما انتقلت من القدماء جيلاً بعد جيل، بلا أدنى تبديل . . لا كراهة للتطريب بالتصرف فى هذه الألحان وتحليتها بالشذور ، بل خوفًا من ضياع أصولها . . وكان هذا الخوف « مفتاح » موقفه من كل لحن قديم أو جديد يسمعه أو يصنعه! . .

فكان « لعب » الأمير إبراهيم بن المهدى فى الألحان القديمة وبلبلة أذهان الناس فى شأنها ، أمرًا خطيرًا عند إسحاق الموصلى ، لأن لابن المهدى صوتًا فائق الجمال يفتن به الناس حتى ليقال إنه كان « أحسن الإنس والجن والوحش والطير صوتًا » ! . .

وهو إلى هذا ، أمير ذو هيبة ونفاذ إلى القلوب ، لا يقوى أحد على تخطئته أو انتقاده ، . . فكان لزامًا على إسحاق أداء هذا الواجب ، ليدرأ عن أصول الغناء خطر الأمير المفتون بجمال صوته ، والذى يزعم أن من حقه اللعب فى الغناء كيفما أحب ، لأنه إنما يغنى تطربًا لا تكسبًا! . .

أيهما يفضل الآخر ؟

لم يكد إبراهيم الموصلى ـ والد إسحاق ـ يفارق الدنيا حتى صار إسحاق فى مكانه كبيرًا للمغنين والملحنين فى قصر هارون الرشيد ، واندلعت مصادماته العنيفة مع إبراهيم بن المهدى حتى خشى إسحاق أن يقتله هذا الأمير الشاب الكاره لتشدده فى أصول الغناء . . واضطر إسحاق إلى شكواه للرشيد فاستدعاه وحذره من التعرض لإسحاق بسوء ، ووبخه ، قائلاً : « . . وأنت مالك وللغناء؟! . . وما يدرك ما هو ؟! . . ومن أخذك به وطارحك إياه حتى تتوهم أنك تبلغ مبلغ إسحاق الذى غذى به وهو صناعته . . ثم تظن أنك تخطئه فيما لا تدريه » ! . .

عاش إسحاق فى حماية الرشيد خمس سنوات حتى توفى الرشيد سنة ١٩٣ هـ فعظم نفوذ إبراهيم بن المهدى عند الخليفة الجديد محمد الأمين وصار إسحاق شديد الحذر من مكايده ، فلما انتهت خلافة الأمين بعد سنوات قلائل ، وتولى الخلافة المأمون ، سقط نفوذ إبراهيم وأوشك المأمون أن يقتله لمناداته بنفسه خليفة فى بغداد قبل وصول المأمون إليها قادمًا من خراسان . . ثم عفا عنه ولكنه لم يعد ذا جاه ولا عظمة كما كان ، أما إسحاق فإن هيبته بلغت مداها حتى صار كأنه من أكابر قضاة الدولة أو قوادها أو وجوه الكتاب والحجاب والوزراء فيها ! . .

ومع ذلك لم ينته إبراهيم بن المهدى عما اعتاده من النقار مع إسحاق فى كل فرصة تسنح له . . «حتى كان يمضى الزمان الطويل لا تنقطع مناظرتهما ومكاتبتهما فى قسمة وتجزئة صوت واحد » . . كما قال الأصبهانى . .

ثم مر الزمان فصار إبراهيم بن المهدى كهلا محنكًا عارفًا بالغناء ، غير قليل العلم بأصوله ، فمضى يجادل إسحاق الموصلى بما تيسر له من العلم ، بعد أن كان يكابره فى شبابه بغير علم ، أو بالقليل جدًا من العلم . . ولما رآه إسحاق قد اجتهد وحصل شطرًا من العلم ، اثنى عليه قائلاً : « ليس فيمن يدعى العلم بالغناء من يساوى إبراهيم بن المهدى » . . وهو اعتراف متحفظ ، فيه غمز بالإشارة إلى « من يدعى العلم » ! . .

ذلك أن أدعياء العلم بالغناء من بين المغنين أنفسهم ، كانوا كثيرين ، حتى أن بعض مشاهيرهم كانوا يغنون ولا يعرفون أصول ما يغنون[1] وحسبك أن عمرو بن بانة وهو من أشهر

---

(١) رأيت شيئًا من هذا القبيل حين كنت رئيسًا لتحرير مجلة فنية مصرية ، فناقشتنى مطربة من أشهر المطربات فى «الصوت المستعار » و « الصوت الطبيعى » فوجدتها تجهل ما تتكلم فيه ، ثم كابرتنى وقامت تتصل بالموسيقار عبد الوهاب تليفونيًا وتنقل إليه رأيى ورأيها . . فوبخها عبد الوهاب لجهلها فى مسألة من أبسط مسائل فن الغناء . . ومع ذلك فهى من أحسن المطربات ! .

المغنين فى ذلك العصر ، قال : « رأيت إسحاق الموصلى يناظر إبراهيم بن المهدى فى الغناء ، فتكلما فيه بما فهماه ولم نفهم منه شيئًا ، فقلت لهما : لئن كان ما أنتما فيه من الغناء ، فما نحن منه فى كثير ولا قليل » . .

وابن بانة ظريف يأبى المكابرة فى تعليق على ما سمع ولم يفهمه من الكلام عن علوم الألحان والأصوات ، أما الآخرون من زملائه فكانت المكابرة حصنًا لجهلهم ، وكانوا يتألبون على إسحاق ويحاولون النيل منه !

ومن عجائب إبراهيم بن المهدى إنه كان يستمرىء هزائمه فى مناظراته مع إسحاق . . حتى قال له إسحاق يومًا فى حضرة الخليفة المعتصم : « أنا أسألك عن ثلاثين مسألة من باب واحد فى طريق الغناء ، لا تعرف منها مسألة واحدة » ! . .

وقبل ذلك ضاق الخليفة المأمون ذرعًا بلجاجة عمه إبراهيم بن المهدى فى مناقشته إسحاق ، فقال له : « ياإبراهيم لا تمار إسحاق » ! . . ولكن إبراهيم مضى فى مماراة إسحاق مسرفًا كل الإسراف ! . .

وبفضل إسحاق ، اتسعت وتأصلت طريقة تدوين الغناء ، بما اخترعه واستنبطه من إشارات ورموز وكلمات ، استعان بها المغنون حتى صار من يقرؤها ويفهمها من حذاقهم وعرفائهم ، يستطيع أن يغنى الألحان بمقتضاها كأنه يسمع الألحان من صاحبها ويحفظها بأذنيه ! . .

نمى مرة إلى إبراهيم بن المهدى أن إسحاق صنع لحنًا جديدًا فكتب إليه يطلبه منه ، فكتب إليه إسحاق بشعره وإيقاعه وبسيطه ومجراه واصبعه وتجزئته وأقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه .

فغناه إبراهيم بعد قراءته هذه الرقعة ، ثم التقى بإسحاق فأعاد عليه غناء اللحن ليصححه له ، فوجده صحيحًا لا خطأ فيه ، فقد فهم إبراهيم الرموز الموسيقية فهمًا تامًا ، مما أطرب إسحاق وأعجبه فقال لإبراهيم : فضلتنى والله ياسيدى فى أداء لحنى بحسن صوتك ! . .

وهذا معناه أن إسحاق كتب إلى إبراهيم « نوتة » موسيقية « بلغة عصرنا » استوفت اللحن كله جملة وتفصيلاً ، بغاية الدقة ! . . وهو ما لا تقوم به الآن « النوتة الموسيقية » الأوربية التى تعجز عن بيان الشذور الدقيقة فى غنائنا وبخاصة فى ثلاثة أرباع الصوت ! . .

هكذا انتهى الأمر بينهما إلى اعتراف بأستاذية إسحاق مع أن ابن المهدى ظل لا يسلو « اللعب» الذى كان يمارسه قديمًا فى الألحان الأصيلة الموروثة ، حتى قال إسحاق : « إذا أردت ياهذا أن تلعب ، فالعب فى ألحان نفسك لا فى ألحان الناس » .

فى اواخر حياة إبراهيم بن المهدى الذى توفى قبل إسحاق الموصلى بعشر سنوات تقريبًا ، جرت بينهما مناظرة أعقبتها مشادة تناقل أخبارها المغنون فى بغداد ، وتزيدوا فيها ، فكتب إسحاق إليه

رسالة ، يقول الأصبهانى إن قرطاسها بقى متداولاً عند الوراقين إلى القرن الرابع الهجرى حتى قرأها الأصبهانى وعرف فيها خط إسحاق ، وكان يعرف خطه لأن كتبه التى خطها بيده كانت ما تزال تنتقل من يد إلى يد حتى أيام الأصبهانى مختلطة بكتب زورها عليه الوراقون . .

كان إسحاق وإبراهيم ـ كلاهما ـ من أعلى الكتاب طبقة وأجزلهم بيانًا . . يبدو ذلك فى رسالتيهما هاتين اللتين نقلهما الأصبهانى بنصهما فى كتاب الأغانى [1] وإن كانا إنما كتباهما عفو الخاطر ، بلا تأمل ولا تريث ولا تكلف . .

وتتمثل فى هاتين الرسالتين المتناظرتين العلاقة الاجتماعية بين هذين الفنانين الشهيرين ، كما تتمثل فيها علاقتهما الفنية . . ويتبين إنهما فى أواخر عمرهما تقاربا فى الرأى الفنى . . ولم يكن إسحاق هو الذى اقترب من إبراهيم ، بل كان إبراهيم هو الذى اقترب ، لأنه نضج بتجارب السنين ، وعرف إن إسحاق الموصلى لم يكن يدافع عن قضية خاصة ، بل عن قضية عامة شبه مقدسة لديه ، قضية أصول الغناء الذى كان أول فن استحدثه العرب وشادوه بعد خروجهم من الجاهلية التى لم يكن لهم فيها إلا فن الشعر ، فكان الغناء فنهم « المتقن » الثانى ، بعد فنهم «المتقن » الأول الذى يضرب فى أعماق تاريخهم المديد . .

رسالة إسحاق إلى إبراهيم بن المهدى تناقش أمورًا كثيرة أهمها :

* إبراهيم يعير إسحاق باحترافه صناعة الغناء ، ويساويه فيها بِمُخَارِقٍ وَعَلَّوَيْه وهما من تلاميذه .

* إبراهيم ينكر نبوغ إبراهيم الموصلى والد إسحاق ، ويساويه فى الفن بمن هم دونه من منافسيه فى عصره .

* امتلاء قلب إبراهيم بالسخط الدائم على إسحاق ! . .

وعن التعيير بالغناء يقول إسحاق : فأما ذكرك ـ جعلت فداءك ـ الصناعة ، فقد أجل الله قدرك عن الحاجة إلى دفعها والاعتذار منها[2]، وأما أنا المسكين فأنت تعلم أنى لم أتخذ ما نحن فيه صناعة قط ، وأنى لم أردها « أى صناعة الغناء » إلا لكم « يقصد بنى العباس » . . شكرًا لنعمتكم، وحبًا للقرب منكم ، فليس ينبغى أن يعيبنى ذلك عندكم . . وقد علمت أنك لم تضعنى من علوية ومخارق بحديث وضعتنى إلا لغضب أحوجك إلى ذلك ، وإلا فأنت تعلم أنهما لو كانا مملوكين لى لآثرت تعجيل الراحة منهما بعتقهما ، فكيف أظن أنى عندك مثلهما أو أنك تقرننى إليهما وتذكرنى معهما » . .

---

(١) الجزء العاشر ـ طبعة دار الكتب المصرية .

(٢) يعنى إسحق : أنت أيضًا تغنى يا إبراهيم . ولكن نسبك الشريف يجعلك غير محتاج إلى الاعتذار من الاشتغال بالغناء ! . .

ثم يقول إسحاق : « قد أحدثت لى ـ جعلت فداءك ـ أدبًا وزدتنى بصيرة فيها أحب من تركه وترك الكلام فيه ، فإن ظننت أن هذا « أى ترك الكلام » فرار من الحجة وتعريد عن المناظرة كما قلت ، فقد ظفرت وصرت إلى ما أحببت ، وإلا فإنه لا ينبغى للحر أن يتلهى بها لا تقوم لذته بمعرته ، ولا لعاقل أن يبذل ما عنده لمن لا يحمده » . .

وعن غمط بن المهدى حقوق إبراهيم الموصلى يقول إسحاق :

« وأما ما قاله أبى ـ رحمه الله ـ من أنه لم يزل يتمنى أن يرى من سادته من يعرف قدره حق معرفته، ويبلغ علمه بهذه الصناعة الغاية العظمى حتى رآك . . فقد صدق ! . . فهل رأيت حظه منه إلا بأن ساويت به من لم يكن يساوى شسعه ، ولعلك لا ترضى فى بعض القوم حتى تفضله عليه ، لا تنفعه عندك معرفة به ، ولا رعاية لطول الصحبة والخدمة ، ولا حفظ لآثار محموده باقية . . ثم ها أنا من بعده تضعنى بالموضع الذى تضعنى فيه ، وتنسبنى إلى ما تنسبنى إليه ، لأنى توخيت الصواب واجتهدت فى البذل والمناصحة . . فما أرى ـ جعلت فداءك ـ من معرفتك بها فى أيدينا إلا تجرع الحسرات ، وتطلبك لنا العثرات . . والله المستعان » ! .

وعن سخط بن المهدى يقول إسحاق : « كيف أصنع ـ جعلت فداءك ـ إن سكت لم تقبل ذلك منى ، وإن صدقت كذبتنى ، وإن مزحت لأطربك وأضحكك وأقرب من أنسك غضبت وسببت»! . .

وتنتهى رسالة إسحاق بشىء من السخرية بابن المهدى :

« قد طال الكتاب ، وكثر العتاب . . وجملة ما عندى من الإعظام والاجلال اللذين لا أخاف أن أجعلهما عندك ، والمحبة التى لا أمتنع منها ، ولا أعرف سواها . . والسمع والطاعة فى تسليم ما تحب تسليمه ، والإقرار بما أحببت أن أقر به ، وسأشهد على ذلك محمد بن واضح وأشهد لك من أحببت ، وأؤدى الخراج ، ولكن لابد من فائدة وإلا انكسر « يعنى : تأخر أداؤه » فهات جعلت فداءك ، وأوف واستوف ، فإنك واجد صحة واستقامة إن شاء الله . . مد الله فى عمرك ، وصبرنى عليك ، وجعلنى من كل سوء فداءك » ! . .

فكيف رد عليه إبراهيم بن المهدى ؟! . .

رد عليه معتذرًا بما يمكن تلخيصه فيما يلى بنصوص كلماته :

« يارأس المشنعين . . تقول إنى عيرتك بالصناعة ـ صناعة الغناء ـ فكيف أعيبك بحاجتى إليك ، وما أنا داخل فيه معك ؟! إنما أنا كصاحب لك تناظره بما تحب أن تجد من يناظرك فيه ، فليكن ذلك بالإنصاف ، وطلب الصواب ، أصبته أو أخطأته ، لا بالحمية والأنفة والحيلة لترد بالباطل » . .

« وقلت : تذكرنى معهما ـ أى مخارق وعلوية ـ فقد ذكر الله النار مع الجنة وموسى مع فرعون وإبليس مع آدم ، فلم يهن بذلك موسى ولا آدم ، ولا أكرم فرعون وإبليس ! . . والله ما كنت أبالى ألا أسمع من مخارق وعلويه شيئًا حتى أسمع بنعيهما ولا أراهما إلا ميتين ، وما فى هذا غيرك والإعظام لك والإكرام ، وذلك أنهما كانا لك غلامين فصيرتهما ندين تقول فيهما ويقولان فيك ، وإنما هما صنيعتاك وخريجا تأديبك وإن كانا غير طائل » ! . .

وبعد كلام طويل بليغ مدح به إبراهيم ابن المهدى إسحاق الموصلى وأباه مدحًا عظيمًا ، استعرض فى رسالته رأيًا له فى لحن من ألحان إسحاق ، فنقد اللحن نقدًا شديدًا ، ثم قال له : إن الناس لا يفهمون دقائق مناظرتنا . . « الناس فى هذا بينى وبينك بهائم ، فمن استعدى عليك؟»! . .

ولا يفوت ابن المهدى الإلمام بسخرية « أداء الخراج » فيقول :

« وأما أداء الخراج والاشهاد ، فهذا شىء لم أطلبه منك ، إنما أنت طلبته منى ، ظالمًا لى ، وذلك لأنى لم أنازعك إلا منازعة مناظر يحب أن يعرف حسن فحصه ، وثاقب نظره » ! . .

ثم يعترف ابن المهدى برياسة إسحاق فى صناعة الغناء قائلاً : وأما الرياسة فقد جعلها الله لك على أهل هذا العمل ، ولا رياسة لى عليهم ، ولا لك على ، لأنى فى العلم مناظر ، وفى العمل متلذذ، فلا تظلمنى ولا نفسك لى » ! . .

رسالة ابن المهدى أطول من رسالة إسحاق وأهدأ جرسًا ، يريد بحلاوة لفظها تهدئة إسحاق واستمالته ، وفيها من بلاغة التعبير مالا يقدر على مثله إلا عظماء الكتاب . . وهكذا كان الكثيرون من « أهل الصناعة » فى تلك العصور . .

وقد حكم الزمن فى هذه المناظرة التى استمرت بين الرجلين على امتداد عهود الرشيد والأمين والمأمون والمعتصم ، فلم يكد إبراهيم بن المهدى يموت فى عهد المعتصم حتى ماتت آراؤه وتلاشت ألحانه إلا القليل منها يرويه بعض جواريه وأصحابه . . وأخذ المغنون جميعًا بمذهب إسحاق وتعلموا منه ورووا ألحانه . . قال الأصبهانى : « وانقضى الصنع لإبراهيم بن المهدى بذلك ، مع انقضاء مدته ، كما يضمحل الباطل مع أهله » ! . .

وحسب إسحاق الموصلى من مجد باق على الزمان ، إن ما يغنيه المطربون فى أيامنا من مقامات الراست ، والجهاركاه ، والعجم والبياتى والسيكاه ، ومشتقات هذه المقامات وغيرها ، فضلا عن الإيقاعات إنما هى بأعيانها المقامات والأوزان التى ضبطها إسحاق ضبطًا دقيقًا منذ ألف ومائتى سنة ، . . وكل ما طرأ عليها فإنما هو تغيير فى الأسماء ،. ولم يكن ممكنًا أن تثبت أسماؤها العربية فى مجتمعات غلبت عليها العجمة ذلك الدهر الطويل ! . .

تحليل أكذوبة تاريخية
بين إسحاق الموصلي وزرياب الأندلسي

فى تاريخ الغناء العربى ، أكذوبة شائنة عجيبة التصقت بأكبر أقطابه إسحاق الموصلى ، المغنى والملحن الأعظم الذى رسخت بعمله وعلمه قواعد التلحين والغناء ، وكان الملحنون والمغنون بإزائه « أقل من التراب » .. على حد تعبير واحد من أكبرهم فى زمانه ! ..

هذا الفنان العظيم لحقته تلك الأكذوبة أو التهمة الباطلة ، فظل بعض مؤرخى الأدب والغناء يرددونها بعد رحيله عن الدنيا بزمان طويل .. وانتقلت من كتاب إلى كتاب حتى صارت كأنها من الحقائق ، ووجدناها حتى فى الكتب التى صدرت فى عصرنا .

قيل إن « زرياب » الملحن المغنى الذى اشتهر فى الأندلس خلال الثلث الأول من القرن الثالث الهجرى .. إنما هاجر من بغداد إلى المغرب ثم إلى الأندلس فى أواخر القرن الثانى ، خوفًا من بطش إسحاق الموصلى وتآمره عليه وتهديده له بالقتل إن لم يغادر بغداد والعراق ويسافر إلى أقصى مكان فى الأرض يرتزق فيه !

وتفصيل القصة .. إن إسحاق كان قد تعهد بالتعليم والتثقيف فى الغناء والتلحين ، غلامًا للخليفة المهدى اسمه « زرياب » حتى برع الغلام وصار من أمهر الملحنين ، وأضرب الضاربين بالعود ، فضلاً عن جمال صوته .

فلما وثق إسحاق ببراعة تلميذه ، قدمه إلى الخليفة الرشيد ، فغناه الفتى فأحسن الغناء ، وضرب على عود كان قد نحته بيديه فى ثلث عود إسحاق وزنًا ، صنع له الوترين الرفيعى الصوت من حرير ثمين لم يغسله بالماء الساخن ـ عكس ما كانوا يفعلون ـ فصار الوتران أرق وأصفى صوتًا ورنينًا . ثم صنع البم والمثلث ، وهما الوتران الغليظان من مصران شبل أسد فصارت لهما جهارة وقوة ، أضعاف ما للأوتار الغليظة المصنوعة من أوتار الحيوانات الأخرى .

فلما أتم زرياب غناءه ، بلغ الطرب بالرشيد غايته ، وبهرته عبقرية المغنى الملحن الضارب ، فقال لإسحاق معاتبًا :

ـ كيف سمعت منه هذه الروائع كلها ولم تخبرنا عنه إلا منذ مدة يسيرة ؟! . .

قال إسحاق معتذرًا :

ـ يا أمير المؤمنين . . والله ما علمت بهذا ، ولا سمعته يغنى ويضرب هكذا من قبل ، ولا عرفت أن له عودًا غير ما فى أيدى المغنين من العيدان . . وقد أخفى ذلك كله عنى ! .

قال الرشيد :

ـ صدقت ! . . فخذه إليك ، وجئنى به متى طلبته منك . . وزده من العلم ليصير حاذقًا بكل شىء ! .

وظن زرياب بعد هذا الحوار بين الرشيد وإسحاق ـ وقد تجلى فيه افتتان الخليفة به ـ أن الجائزة التى سيتلقاها منه ستكون عظيمة ، ولكن الرشيد صرفه بلا جائزة ، فخرج غاضبًا متحيرًا . . وإسحاق معه ! .

فلما صارا خارج قصر الخليفة ، أمسك إسحاق بخناقه ، وقال له مغيظًا محنقًا :

ـ إنك قد أخفيت عنى عودك الذى اخترعته ، وأوتاره التى لا مثيل لها ، وألحانك التى ما كنت أظنك تقدر على عملها . . ثم أظهرت ذلك كله فى حضرة أمير المؤمنين كأنك ظننت أنك تغلبنى على مكانتى عنده ، وتحل محلى ! . . وقد مكرت بى فيما انطويت عليه من إجادتك وعلو طبقتك، فكأننى أتيت نفسى من مكمنها بتقريبى لك ، واجتهادى فى تعليمك ، وقصدى منفعتك ، وأنت تقصد إيذائى ! .

حاول زرياب ـ كما تقول القصة ـ تهدئة أستاذه وتأكيد ولائه له ، ولكن إسحاق مضى يوبخه قائلاً بمنتهى الصراحة :

ـ إن الحسد أقدم الأدواء ، والدنيا فتانة والشركة فى الصناعة عداوة ، ولا حيلة فى حسمها ! . . وعن قليل تسقط منزلتى وترتقى أنت فوقى . . وهذا مالا أصاحبك عليه ولو أنك ولدى ! .

فلما استعطفه زرياب ، لم يلتفت إليه ، ورفع عقيرته متوعدًا مهددًا بالويل والثبور :

ـ لولا رعيى لذمة تربيتى لك ، لأذهبت نفسك ، وليكن فى ذلك ما كان ! . . فتخير إحدى اثنتين لابد من إحداهما : إما أن تذهب عنى فى الأرض العريضة لا أسمع لك خبرًا بعد أن تعطينى الأيمان الموثقة . . وإما أن تقيم هنا على كرهى ورغمى مستهدفًا لسهامى ، فإنى لا أبقى عليك ، ولا أدع اغتيالك ، باذلاً فى ذلك بدنى ومالى ! . . فاقض قضاءك ! . .

تقول القصة بعد ذلك إن « زرياب » خشى أن يغتاله إسحاق ، فرحل عن بغداد ، متخذًا طريقه صوب المغرب ! .

هكذا صار إسحاق الموصلى الفنان الشاعر الأديب العالم المتفقه فى الدين ، المشهور بالعفة والاستقامة وكمال المروءة ، كأنه أحد عتاة « الشطار » وقطاع الطرق فى بغداد ! . .

وانقلب هذا الرجل المترفع الوقور ، وحشا مرعبًا ، وقاتلا فاتكا يرغم المطرب النابغة الذى امتدحه الخليفة وطلب عودته إليه ، على الفرار بجلده من بغداد ، حفاظًا على حياته من هذا السفاح الرهيب إسحاق الموصلى الذى وصفه الخليفة المأمون بأنه أكثر دينًا وعلمًا وعفافًا ومروءة من بعض كبار القضاة والعلماء ، وقال إنه لولا اشتهاره بالغناء لأسند إليه « القضاء » فى دولته ، لشدة تمسكه بالعدل . . وكان يدخل مجلس الخلافة مع الفقهاء ، قبل أن يدخله مع المغنين والملحنين .

فلننظر فى هذه القصة . . ما حقيقتها ؟! . يقول رواتها أن إسحاق بعد أن أكمل تعليم زرياب، أخذه إلى مجلس الرشيد ! . . ولا يكون ذلك صحيحًا إلا إذا كان قد وقع بعد موت إبراهيم الموصلى ـ والد إسحاق ـ بسنتين أو ثلاث سنوات ، أى حوالى سنة ١٩٠ هـ لأن إبراهيم الموصلى مات سنة ١٨٨ هـ . . ولم ترسخ مكانة إسحاق عند الرشيد إلا بعد تلك المدة « السنتين أو الثلاث » فقد أعلن المغنون الحرب عليه بعد وفاة والده واتهموه بأنه يدعى ألحانًا كان قد صنعها له قبل وفاته ، وأن طبقته فى التلحين دون طبقة أبيه بكثير . . ولبثوا يزعمون ذلك ويشوشون على إسحاق ، والرشيد يسمع كلامهم ، حتى أفحمهم إسحاق بألحانه الجديدة المتوالية العالية المستوى ، وحتى امتحنه الرشيد امتحانات شتى ، من بينها تكليفه بالتلحين فى شعر جديد وهو جالس بين ندماء الخليفة ، ففعل ذلك مرات ، وانتصر على منافسيه الحاقدين على تفوقه الكبير .

كان إسحاق فى هذه المدة كلها مشغولا بهذه الحرب المعلنة عليه من جميع المغنين تقريبًا ، وفيهم من أخذوا الصناعة عن والده ، أمثال علويه ومخارق ، وهما أشهر المغنين حينذاك ، ولم يلتقيا ، وإلا التقى غيرهما بزرياب ، ولا عرفا عنه شيئًا ، ولا تحدثا عنه بشىء طيلة حياتهما ، ولو عرفا عنه أدنى شىء لأكثرا من التشنيع به على إسحاق .

وبعد ثلاث سنوات فقط من انتصار إسحاق مات الرشيد سنة ١٩٣ هـ فى « طوس » ببلاد العجم ، بعيدًا عن عاصمته التى غاب عنها طويلاً ليخمد ثورة بعض الخوارج هناك ! .

فمتى إذن تلقى زرياب هذا العلم الغزير على يد إسحاق ، وهو مشغول بالدفاع عن نفسه فى معترك المغنين المحترفين ، ومتى وكيف استطاع زرياب أن يضيف من عنده هذه « الاختراعات » العجيبة فى وزن العود وأوتاره المصنوعة من الحرير ومصران شبل الأسد ؟! .

يقول المؤرخون إن « زرياب » كان من غلمان الخليفة المهدى والد الرشيد ، وقد توفى المهدى قبل ابنه الرشيد بخمسة وعشرين عامًا . . فكم كان يبلغ زرياب من العمر حين توفى سيده المهدى ؟! .

لنفترض أنه لم يكن يجاوز العاشرة من عمره حينذاك ، فتكون سنه حين اتصل بإسحاق سنة ١٩٠ هـ ليتلقن الصناعة ، أو ليستزيد منها ، ثلاثين عامًا ! .

فكيف نبغ هكذا فجاة بمجرد اتصاله بإسحاق ، فى شهر أو شهرين أو بضعة اشهر ، واين كان نبوغه طوال ثلاثين سنة عاشها من قبل فىالدنيا ؟! .

ثم كيف خرج من الرق وقد كان من أرقاء المهدى ؟! . . من الذى أعتقه وقد مات سيده عنه وهو فى رقه ؟ . . هل أعتقه الخليفة الهادى أو أعتقه الرشيد نفسه حين ورثه هذا أو ذاك عن أبيه ، فيمن كان الخلفاء يعتقونهم ويفكون رقابهم ، تقربًا إلى الله ؟! . هل كان عبدًا رقيقًا حين اتصل بإسحاق ؟! . . فمن الذى دفعه إلى إسحاق وطلب إليه تعليمه وتثقيفه من سادة الهاشميين أو غيرهم ممن كانوا يملكون رقبة زرياب وأمثاله ؟! . .

المعروف أن إسحاق كان يتولى أحيانًا تعليم جوارى السادة وغلمانهم وتثقيفهم فى الغناء ومطارحتهم الألحان الجيدة القديمة ، لقاء أجر ضخم .

فمن أين جاء زرياب بأجر إسحاق إذا كان قد أعتقه سادته وصار حرًا لا يملك من المال إلا ما يدره عليه عمله كواحد من السوقة فى بغداد ، وهو رزق ضئيل ؟! .

وإذا كان قد بقى فى الرق حتى سن الثلاثين حين اتصل بإسحاق ، فمن كان سيده الذى دفعه إلى إسحاق ، ودفع إليه أجر تعليمه ؟ ! .

وفى كم من الزمن طارحه إسحاق ألحان الأقدمين كابن سريج وابن محرز ومعبد ومالك بن أبى السمح وابن عائشة . . فضلاً عن ألحان إبراهيم الموصلى ، وألحان إسحاق نفسه . . دعك من ألحان معاصريه ؟! .

إن زرياب لم يكن ليعرف التلحين وعلومه بغير الدرس الدقيق لأعمال هؤلاء الفحول وغيرهم ، وهذا يستغرق الزمن الطويل . . فهل جمعها زرياب كلها فى أقصر مدة ، أم حفظها قوة واقتدارًا قبل أن يتخرج على يد إسحاق ، ثم التقى به مكتمل الأداة لا يحتاج منه إلى شىء . . بل هو ـ فيما زعموا ـ متفوق عليه باختراعه ! .

إن كتاب الأغانى ـ وهو المصدر الوثيق فى هذا الشأن ـ لا يذكر أن « زرياب » قد تعلم شيئًا من فحول رواة الغناء القديم منذ كان طفلاً فى عهد المهدى أو صبيًا صغيرًا ، إلى أن هاجر إلى المغرب فى عهد الرشيد .

ولنراجع أخبار سياط وفليح وحكم الوادى ويحيى المكى وابن جامع وطبقتهم ، فلن نجد أثرًا لزرياب فى أخبارهم . . فمن هم الرواة الذين سمع منهم ؟! .

إذا كان أستاذه هو إبراهيم الموصلى . فلا يكون قد اتصل به إلا بعد وفاة المهدى الذى كان يحرم على الموصلى الكبير « إفساد » غلمانه بتعليمهم الغناء ، كما يحرم عليه مجالسة وليى عهده : الهادى والرشيد ، وقد نمى إليه مرة أنه جالسهما وغنى لهما فضربه وحبسه وعذبه حتى كاد يقتله ! .

فإذا كان زرياب إنما بدأ الدراسة عند إبراهيم الموصلى الكبير منذ أول عهد الرشيد ، فهل لبث

يتعلم على يديه إلى ان مات ، بغير ان يعلم بذلك الموصلى الصغير - إسحاق - الذى هو اكبر اولاد إبراهيم وتلميذه فى الفن ، والعارف بجميع تلاميذه وجواريه ولا يخفى عليه من أموره شيء ، وقد كان فى ذلك الوقت - وهو بعد لم يحترف الغناء - يقيم فى بيت أبيه ؟! .

لقد خرج زرياب من بغداد وهو فى الثلاثين من عمره ، ولم يكن إسحاق يكبره بأكثر من ثلاث سنوات أو أربع ، فكيف كان أحد هذين النديدين فى السن غلامًا للآخر ، حتى يقول المؤرخون : كان زرياب غلامًا لإسحاق ؟! .

هل كان إسحاق اشتراه ؟!. فممن اشتراه وسيده هو الخليفة الرشيد الذى ورثه عن أبيه الخليفة المهدى ؟! .

وإذا كان المقصود بقولهم : « كان غلامًا » معنى التلمذة وطلب العلم ، فقد بينا آنفًا استحالة أن يكون إسحاق وهو فى سن زرياب أستاذًا له ! .

لقد وصل زرياب إلى المغرب بعد وفاة الرشيد باثنى عشر عامًا . . أى أن هجرته من بغداد كانت بعد أن تولى الرشيد الخلافة بأحد عشر عامًا تقريبًا . . وفى ذلك الوقت كان إبراهيم الموصلى هو مغنى الرشيد ونديمه ، ولم يكن ابنه إسحاق قد التحق بعد بخدمة الرشيد ولا غنى فى مجالسه ، بل كان ما يزال يطلب العلم ويروى الحديث ، ويلقى الشيوخ الكبار أمثال مالك ابن أنس وسفيان بن عيينة وأبى معاوية الضرير وغيرهم من شيوخ العراق والحجاز .

وكان يتعلم النحو على أيدى الكسائى والفراء وغيرهما ، ويتعلم ضرب العود على خاله «زلزل» كبير ضاربى العود فى أيامه ، ويتلقى الألحان القديمة من عاتكة بنت شهدة الراوية العجوز البارعة . . ويحادث الأصمعى وأبا عبيدة فى الشعر والأدب . . ثم يعود إلى أبيه فى البيت فيطارحه الألحان قديمها وجديدها ! .

هذه هى الفترة من حياة إسحاق التى زعموا أنه هدد فيها « زرياب » حتى أرغمه على مفارقة بغداد ، حسدًا له ، وخوفًا أن يحل فى مكانه عند الخليفة ! .

ومما له أكبر الدلالة هنا أن « إسحاق الموصلى » لم يكن فى هذه الفترة يقصد أن يكون مغنيًا فقط، وكان يود أنه لا يحترف الغناء . . وكان كما يقول الأصفهانى : « أكره الناس للغناء - أى لاحترافه - وأشدهم بغضًا لأن يدعى إليه ، أو يسمى به . . وكان يقول : لوددت أن أضرب كلما أراد مريد منى أن أغنى ، عشر مقارع ، وأعفى من الغناء ، ولا ينسبنى من يذكرنى إليه » ! . .

تلك هى الحقائق ! .

فزرياب قد هاجر من بغداد ، وإبراهيم الموصلى يومئذ هو مطرب الرشيد ، ولم يكن إسحاق من المغنين ولا الملحنين فى القصر عند هجرة زرياب ! . . ولم يكن قد التقى بزرياب ، وما أكثر من كان اسمهم « زرياب » من الغلمان والجوارى فى بغداد حينذاك ! .

بهذا تسقط القصة كلها وتدخل فى جملة الاساطير التاريخية . وقد اعجبت المؤرخ « المقرى» فرواها فـى كتابـه « نفح الطيب » نقلا عن كتب أندلسية غيـر موثوقة لـم تصل إلينا كلها ، ولعله وجد بعضها عند بقايا أهل الأندلس من « الموريسكيين » الذين طردهم الأسبان نهائيًا وحملوهم فى سفن رمت بهم على شاطئ المغرب فى القرن السابع عشر ، فى عز « عصر النهضة » الأوربية ! .

أما « العقد الفريد » وغيره من كتب الأندلسيين المعتبرة ، فضلاً عن كتب المشرقيين ، فلا تعتد بهذه القصة ، ولا تذكر أن عود زرياب كان يختلف عن عيدان بغداد لا فى أوتار الحرير ولا فى أوتار المصران ، ولا فى الوزن الثقيل ولا الخفيف ! . . فالثابت عند الثقات أن أول من أدخل التعديل والتحسين على العيدان هو « زلزل » ضارب العود الأشهر ، فانقرض العود الفارسى الذى كان يستعمله المغنون ، ولم يبق فى أيديهم إلا عود « زلزل » بأوتاره الأربعة . . ويقال إن «زرياب » أدخل وترًا خامسًا على العود بعد استقراره فى الأندلس ، أى بعد رحيله عن بغداد بثلاثين عامًا تقريبًا ، ولا دليل على أنه فعل ذلك إلا قول الرواة ، وإن كان معروفًا أن الوتر الخامس دخل على عيدان الأندلس قبل دخوله على عيدان المشرق ، مع أن إسحاق الموصلى تحدث عن هذا الوتر غير مرة حديثًا نظريًا ولم يكن يحتاج إليه الغناء العربى فى ذلك الزمان . .

وشهرة « زرياب » ـ فى أكثرها ـ ترجع إلى ما كتبه عنه صاحب « نفح الطيب » من تلك النقول التى لا دليل عليها ، حتى إنه زعم أنه كان يحفظ عشرة آلاف لحن ! . . ولم يكن صاحب نفح الطيب ـ على فضله وعلمه الموسوعى ـ من العرفاء بالألحان ! .

على أن مواهب زرياب ـ بشهادة التاريخ الوثيق ـ قد نضجت بعد استقراره فى قرطبه ، وإقبال ملوك الأندلس عليه ، حبًا فيما كان يغنيهم من ألحان فحول الغناء المكيين والمدنيين والبغداديين ، وما ينسجه على منوالهم ، أو يضيفه من ابتكاره إلى صنعتهم .

إلا أنه لا فضل له فى غناء الموشحات الذى صار فيما بعد الوعاء الذى حفظ الكثير من أصول الغناء العربى ، فإن الموشحات لم يخترعها الأندلسيون إلا بعد عهد زرياب ، ثم ملأوها غناء جديدًا لم يخطر على بال زرياب ولا كان لعوده ذى الأوتار الحريرية أثر فى هذه التوشيحات .

وجملة القول أن زرياب كان مغنى الأندلس فى عصره ، لكنه لم يكن الوحيد الذى هاجر من بغداد إلى الأندلس وغيرها فى عصر الرشيد وبعد عصر الرشيد من المغنين والملحنين البغداديين ، طلبًا للرزق . . فليس كل من غنى فى بغداد كان يدخل إلى مجلس الخليفة ! . لقد كان عدد محدود ومنتقى من المغنين الحذاق ، هو المخصوص بهذه الميزة الكبيرة .

وقد رأينا زرياب يضطر للهجرة إلى المغرب فى وقت لم يكن فيه إسحاق الموصلى قد دخل مجلس الرشيد ، ولا كان له فيه نفوذ ولا مجرد اسم ! .

ثم نذكر بالخير الأديب الضليع وعالم الموسيقى ومؤرخها المرحوم الدكتور محمود أحمد الحفنى

الذى راح فى كتاب اصدره قبل عشرين عامًا عن « إسحاق الموصلى » . . يذكر نقلا عن «المقرى » هذه القصة الظاهرة التلفيق ، ويؤيدها بأقوال بعض جهلاء المستشرقين . . ثم يقول بمرارة وحزن: « . . كل هذا فات إسحاق يوم أنساه حقده وأنانيته حق الزمالة (؟!) والبنوة (؟!) فى وقت واحد ، فشرد تلميذه زرياب بعد أن ساومه على بيع مستقبله ، وخيره بين الرحيل والقتل، مستغلاً شهرته ونفوذه فى هذا التهديد » .

ولو كلف الدكتور الحفنى ـ رحمه الله ـ نفسه مجرد مراجعة أرقام التواريخ الصحيحة فى كتاب الأغانى ، لما خفى عليه التلفيق فى هذه القصة القائمة كلها على التلفيق . . ولا يعطيها حقًا فى الصحة والثبوت أنها لبثت أكثر من ألف سنة بدون أن يفندها أحد ويكشف عوارها حتى الآن ! .

إن إسحاق الموصلى لم يفته شىء من حق الزمالة والبنوة حيال زرياب . . إذ لا زمالة بينهما ولا بنوة ! .

وإسحاق لم يشرد تلميذه ، ولا ساومه ، ولا خيره بين القتل والرحيل مستغلا شهرته ونفوذه . . إذ لم يكن بينهما شىء يستحق المساومة أو يدفع إلى القتل ، ولم يكن لإسحاق شهرة ولا نفوذ فى الزمن الذى يحدده التدقيق التاريخى لهذه الأسطورة التى لا نستبعد أن يكون زرياب نفسه قد اخترعها بعد وصوله إلى الأندلس ، فقد كان يزعم دائمًا أن الجن تتصل به وتوحى إليه ألحانه . . فماذا يمنع الجن أن تتصل به وتوحى إليه أساطيره ؟! .

وما أكثر الأساطير فى التاريخ ، ومن تلحق به من العظماء ، فلا يستطيع دفعها ، فتبقى لاحقة به ، كأنها بقعة فى ثوبه التاريخى العظيم ، لا يغسلها مرور ألف سنة أو أكثر ، وربما تبقى عالقة به إلى الأبد .

وقد حاولنا هنا ـ لأول مرة فى تاريخ هذ الأسطورة ـ تحكيم أنصع أدلة العدالة فى مظلمة إسحاق الموصلى ، أو فى القضية المزعومة بينه وبين زرياب ! .

ولو بعث الرجلان من الموت الآن لاحتاجا إلى من يقوم بتعريف أحدهما إلى الآخر .

فأكبر الظن فى هذه القصة أنهما لم يلتقيا قط ، حتى دبرت لهما بعض كتب التاريخ ذلك اللقاء الأسطورى العنيف ! .

شـعر عمـر بن أبـى ربيعـة
فـى الغنـاء المكى والمدينى (*)

أكثر ما قرأنا عن الشاعر المشهور عمر بن أبى ربيعة غزلياته وغرامياته ومغامراته، ونوادره فى التجميش والدعابة والمطايبة للجنس اللطيف ! . . ومذهبه الفنى الذى يشبه أن يكون مبتكرًا فى قول الغزل ـ على عهده ـ ومراسلته الجميلات فى مكة والمدينة والطائف ، وإيغاله فى مراسلتهن إلى اليمن والعراق والشام ؛ صادقًا فيما يقول أو يكتب أحيانًا ، لاهيًا أكثر الأحيان ! . .

ويسافر الناس من عصرنا بخيالهم ، ثلاثة عشر قرنًا إلى عصر عمر بن أبى ربيعة فى القرن الأول الهجرى ، ليشاهدوه بين حبائبه الكثيرات كما يتخيلونه الآن ، وليملأوا عيونهم من فارس الصبوات . . كازانوفا العربى الذى ينكمش إلى جانبه كازانوفا الأوربى المسكين ! . .

هذه الصورة لأول شاعر قرشى يعترف كبار شعراء القبائل العربية بتفوق شاعريته ، فى بابها الذى انفردت بالتوسع فيه والاقتصار عليه . . ليست بعيدة من صورة ابن أبى ربيعة فى كتب الأدب العربى ، فهو الشاعر الفاتك المغامر الطياش ، وهو « صديق المرأة » الذى قصر الشعر على التغنى بمحاسنها ، فقيل له : ألا تمدح الخلفاء ؟! . . قال : إنما المدح للنساء فقط ! . . فجوهر المدح عنده غزل وغرام ! . .

لكنه مع ذلك لم يكن وحده شاعر الحب والجمال فى عصره ، ولا كان شعر الحب والجمال فى عصره لونًا واحدًا ، بل كان أكثر كثرة وأروع روعة من ألوان قوس قزح ، كما نرى فى أشعار العذريين التى تجاوزت سدة الفضاء ، طيوفًا ساحرة ، بعيدة كنجوم الليل ، تملأ قلوبهم بالأمل أو الألم واليأس من قسوة التقاليد ! . .

(*) القاعدة اللغوية أن يقال « المدنى » نسبة إلى « المدينة » إلا فى النسبة إلى المدينة المنورة فيستحب أن يقال «المدينى» تمييزا لاسمها من اسم أية مدينة أخرى.

ثم تنحدر طيوف الحب من عليائها كاسرة جناحيها ، عائدة إلى الارض ، حتى تصير معلقة كالسحابة بين السماء والأرض فوق رءوس بعض الشعراء ، ثم تدنو فتكون أعلى من الأرض قليلا ، ثم تتدلى فتلتصق بالأرض وتعانق شعراء اللهووالتصابى ، وأولهم عمر بن أبى ربيعة ، أشهر الشعراء ، وأعشق الشعراء ، وأغزلهم وأطربهم إلى النساء ، وأقدرهم على التعبير عن طربه اليهن .

كان فى عصر ابن ربيعة ، جماعة من أشهر شعراء الحب والجمال فى تاريخ الشعر العربى كله . . حسبك منهم الشعراء العذريون ، الذين لم يتكرر وجودهم فى الشعر العربى ولن يتكرر ، ومعهم مشاهير الشعراء العشاق الآخرون ، ومازالوا هم أيضًا أشهر شعراء الحب فى الشعر العربى .

وهل يمكن أن ينسى شعر الحب فى عصر ابن أبى ربيعة ، أعلامه الخالدين : قيس بن الملوح ، وقيس بن ذريح ، وجميل بثينة ، وكثير عزة ، وابن قيس الرقيات ، وابن الطثرية ، والأحوص ، ووضاح اليمن ، وعبد الله العرجى « حفيد عثمان بن عفان » ومن لا أحصيهم . . فضلا عن بدائع جرير فى النسيب ، وإن لم يكن معدودًا فى العشاق ؟ ! . .

فى ذلك العصر بدأ ما يعرف فى التاريخ العربى بالغناء « المتقن » ـ وسنتحدث عنه بعد ـ فتغنى أصحابه بأشعار لهؤلاء جميعًا ، ولكن أكثر غنائهم كان فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، حتى قال القائل فى ذلك الزمان : « إذا أعجزك أن تطرب القرشى ، فغنه ألحان ابن سريج فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، فإنك ترقصه » ! . .

وقائل هذه الكلمة لا يعنى القرشى خاصة ، بل يعم العرب جميعًا ، والعجم أيضًا ، ممن استعربوا أيامئذ وصار لهم ذوق فى الشعر والغناء والحياة كلها ، كذوق العرب ، بل هو ذوق العرب ذاته ، لأن هؤلاء المستعربين نشأوا بين العرب ، ولقنوا فصاحتهم وحياتهم ! . .

وابن سريج كان أعظم مطربى ذلك العصر ، بدأ حياته الفنية بعد عهد الخلفاء الراشدين ، لكنه رأى الخليفة عثمان بن عفان ، وحضر ـ وهو طفل ـ الفتن التى اجتاحت المدينة ، عاصمة الخلافة ، فى آخر عهد عثمان ، ولكن إقامته كانت بمكة ، وفيها كانت بداية شهرته بالنياحة وهى صناعة « النوح » على الموتى ، ينوح عليهم ، ويقبض أجره ، ثم استمع إلى غناء رائد الغناء المتقن « ابن مسجح » فأخذ عنه شيئًا ، ولم يكتف به ، فلازم العمال العجم الذين استقدمهم إلى مكة عبد الله بن الزبير ـ فى عهد خلافته ـ لإعادة بناء الكعبة بعد أن احترقت فى حادثة فاجعة . . وعن هؤلاء العمال الذين كانوا يتغنون فى أثناء عملهم ويضربون بالعيدان فى ساعات راحتهم ، أخذ ابن سريج صناعة الضرب بالعود ، ونقل نغماتها إلى عروض الشعر العربى ، بذوق عربى فإذا به قد أنشأ مقامات الغناء العربى نشأتها الأولى التى كانت طفرة فنية هائلة لا يصدقها العقل ! . .

ومن المصادفات التى لا تثير العجب فى الحقيقة ان العمال العجم كانوا يعملون فى « المدينة » أيضًا ويضربون بالعيدان ، وأخذ عنهم مطربو المدينة ، فنشأ للغناء العربى المتقن مذهبان أو مدرستان فى وقت واحد ، مدرسة مكة ومدرسة المدينة . . واهتدى أصحاب هذين المذهبين الجديدين بفطرتهم السليمة إلى أخذ ما يصلح للذوق العربى من الموسيقى الأعجمية ، وما يمكن مزجه بما تبقى للعرب من غناء حضارتهم القديمة التى كانت لهم قبل ذلك بألف عام ، ويقول بعض المؤرخين إنها عاشت ألفى سنة ، فنكسة الحضارة العربية التى امتدت فى الجاهلية ألف سنة، سبقتها حضارة مزدهرة قاومت الزمن ألفى عام ! . . ولو حسبنا السنين لأمكن أن نقول : إن الغناء العربى المتقن قد انبعث « فجأة » ـ بمعنى الكلمة ـ بعد احتكاك سريع جدًا بالغناء الحضارى الفارسى والرومى والمصرى ، ولو لم يكن للغناء المتقن أصل عند العرب لما صح فى الذهن أن يعود فى مكة والمدينة معًا فى عشرين عامًا فقط فنًا متقنًا متكاملا ، لا ينقصه إلا القليل الذى استكمله بعد ذلك إسحاق الموصلى فى بغداد وزرياب فى قرطبة ثم نقله المتغلبون على السلطة فى المشرق والمغرب من الترك والديلم والخزر وغيرهم فحرفوا أسماء المقامات العربية القديمة، ولكن كان لهم فضل الإحتفاظ فى غنائهم بجوهرها ، فلما انبعث الغناء العربى المتقن من جديد بمصر فى منتصف القرن التاسع عشر على يد الشيخ شهاب الدين (صاحب كتاب سفينة شهاب الذى حوى الموشحات الأندلسية) كان هذا هو البعث الثانى للغناء العربى بعد بعثه الأول فى القريتين العظيمتين ، ثم انبعث الغناء العربى بعثًا ثالثًا منذ عهد عبده الحامولى ، ومحمد عثمان إلى عهد سيد درويش ، وأبى العلا محمد ، وأم كلثوم ، وعبد الوهاب ، والسنباطى، وغيرهم . . ومن حسن الحظ أن هذا الانبعاث الأخير لا يمكن محوه لأنه مسجل ، بالرغم مما يعترى الغناء العربى الآن من تدهور خطير ! . .

أظننا لم نبعد عن عمر بن أبى ربيع وشعره فى غناء عصره ، مع أننا قفزنا فى هذه الأسطر الأخيرة عائدين أكثر من ألف وثلاثمائة عام من عصرنا إلى عصره . .

ذلك أن شيوع شعر عمر بن أبى ربيعة فى غناء عصره يشبه شيوع قصائد هذا أو ذاك من شعراء مصر والشام ـ مثلا ـ فى غنائنا المعاصر ، لا بسبب تكرار التاريخ لنفسه كما اعتدنا أن نسمع بعضهم يقول ، ولكن لتوافر الشروط والأسباب الحاسمة فى اتجاه أمس واتجاه اليوم ، على اختلاف الأصول العميقة لاتجاهات الدنيا من زمان إلى زمان ! .

ولد عمر بن أبى ربيعة فى بنى مخزوم من قريش ، ليلة استشهاد عمر بن الخطاب رضى الله عنه، فأسماه قومه عمر ، واستهل حياته والناس يبحثون عن خليفة ، ويتنازعون بينهم : أيكون الخليفة هذا الصحابى الجليل أم ذاك ، حتى ارتقى منبر الخلافة عثمان بن عفان ! . .

فى عهد عثمان عاش « عمر » طفولته ، ثم رأى الفتنة بين على ومعاوية فلما خمدت كان قدبلغ الشباب وأوغل فى قول الشعر . .

وفى عهد عثمان ، ثم عهد معاوية ، امتدت الفتوح الإسلامية إلى أطراف الارض شرقا وغربًا وشمالاً وجنوبًا . . وفيهما تدفقت أفواج من الأمم القاصية ، ذكورًا وإناثًا ، على المدينة ومكة ودمشق والبصرة والكوفة والقدس والفسطاط وصنعاء وغيرها من مدائن العرب ، وفاضت خزائنهم بما اجتنى لهم النصر المتواصل من الأموال الطائلة . .

وكان من البديهى بعد ذلك أن تتربع قريش على قمة التطورات الاقتصادية والاجتماعية الجديدة ، فإن قريشًا ذؤابة العرب . . منها خرج النبى صلى الله عليه وسلم ، والخلفاء ، وكبار القادة والساسة والعلماء فى الدولة العربية العظمى التى أخذت مكان دولتى قيصر وكسرى فى ضربة فذة من ضربات التاريخ البالغة الندرة ، سرعة وحسمًا واستقرارًا . .

ووجدت قريش نفسها وهى تسكن الحرمين مكة والمدينة ، والمدائن الكبرى فى الأمصار تنعم بفيض من الرزق يكاد يكون بغير حدود - إذا قيس إلى الرزق فى الجاهلية - وفرضت الدولة للقرشيين من بيت المال مرتبات ثابتة كبيرة ، وخصت بعضهم بها فوق المأمول ، فكان عبد الله بن جعفر بن أبى طالب ينال من معاوية بن أبى سفيان ألف ألف درهم (مليون درهم) سنويًا . . فلما مات معاوية قال يزيد بن معاوية لعبد الله بن جعفر : كم كان يعطيك أمير المؤمنين!! . . قال : كان رحمه الله يعطينى ألف ألف ! . . قال يزيد : قد جعلتها لك ألفى ألف «مليونين » لترحمك عليه ! . . فقد استكثر الخليفة الأموى أن يترحم هذا الهاشمى ابن جعفر ذى الجناحين الطيار فى الجنة ، على معاوية الذى كان ممن قال لهم الرسول الكريم : اذهبوا فأنتم الطلقاء ! . .

ثم زاده يزيد مليونًا ثالثًا ، لأن جعفرًا قال له : « بأبى أنت وأمى » . . وهى كلمة « جسيمة » من هاشمى لأموى ، استخرجت من يزيد مليون درهم ! . .

فأنظر كيف كان عطاء رجل واحد من قريش ثلاثة ملايين درهم ، ولا يدهشنك بعد ذلك ألا تسمع عن فقير قرشى فى عهد عثمان إلى آخر عهد معاوية . . ولسنا نعنى أنهم تساووا فى الثراء ، فإن هذا لم يقع فى أى مجتمع من قبل ولا من بعد . . ولا نعنى أن قريشًا احتجبت المال عن العرب وخصت نفسها به ، فالقبائل العربية كلها ازدحمت فى الفتوح الكبرى ، فتغيرت حياتها جملة وتفصيلاً ، لوفرة المال وفرة هائلة ، حتى بلغ العطاء مستحقيه فى أعماق البوادى وهم يستظلون تحت النخيل ! . .

كانت هذه تغيرات موضوعية طبيعية فى تلك الظروف التاريخية ، ولكن السيطرة على نتائج التغيرات - على اختلافها فى جميع العصور - لا تدخل فى إرادة إنسان بذاته ، بل تخرج حتى عن إرادة المجموعات ، أو الجموع ، وتمضى إلى غايتها . . فالتاريخ يذكر أن أسماء بنت أبى بكر زوجة الزبير بن العوام قالت مرة : « تزوجت الزبير وما يملك إلا بعيرًا وفرسًا . . وليس له خادم

ولا مال، فكنت اطحن بيدى وأعجن وأعلف الفرس والبعير وأجتلب الماء من مسافة بعيدة»! . .

وقد توفى الزبير بعد عثمان بقليل فخلّف تركة قدرت بمائة وخمسين ألف دينار ، وألف فرس ، وألف خادم . . وترك دارًا فى الكوفة بقيت قائمة بعد وفاته أربعمائة عام تقريبًا لأنها كانت قصرًا بالغ المتانة .

وكان لطلحة بن عبيد الله دار كهذه بقيت مئات السنين أيضًا ، وبلغ محصول أراضيه أكثر من سبعمائة ألف دينار فى العام .

وبنى عثمان بن عفان ـ رضى الله عنه ـ داره بالمدينة بالآجر والجص والصاج . . وحين مات زيد بن ثابت ، خلف من كتل الذهب والفضة ما اضطر ورثته إلى كسره بالفئوس ، عدا الضياع والقصور ! . . ويذكر التاريخ لزيد جهده العظيم فى جمع القرآن الكريم وكتابة المصاحف . .

ولما مات عبد الرحمن بن عوف جيء إلى الخليفة عثمان بن عفان بما تركه من الذهب فى كيس كبير ، فلم يستطع عثمان أن يرى الرجل الذى وضع الكيس وقام وراءه ، فقال عثمان :

ـ رحم الله عبد الرحمن ! . . إنى لأرجو له خيرًا ، لأنه كان يتصدق ويقرى الضيف . . وقد ترك ما ترون من المال ! . .

وكان كعب الأحبار حاضرًا فقال :

ـ صدقت يا أمير المؤمنين . . كسب عبد الرحمن طيبًا ، وأنفق طيبًا ، لقد أعطاه الله خير الدنيا والآخرة ! . .

هذا معناه ـ فى قول كعب الأحبار ـ أن الأموال التى حازها كبار العرب القرشيين وصغارهم ، بل كبار أمة العرب كلها وصغارها ، لم تكن نهبًا اقترفته فئة عربية . . ولو كانت كذلك لكان هذا الرجل ـ كعب الأحبار الذى كان يهوديًا قبل اسلامه ـ قد غمز قناة العرب فى هذا الشأن من قريب أو بعيد . .

لقد جاءت هذه الأموال من وجهها « الشرعى » فى الفتوح ، ثم فى « استثمارها » بعد ذلك سنين فى التجارة والزراعة ، فطبع الثراء والازدهار الاقتصادى ذلك العصر كله الذى بدأ بخلافة عثمان وبلغ خلالها ـ وهى اثنا عشر عامًا ـ غاية لم يكن ممكنًا بعدها أن يتحول عنها المجتمع الجديد الذى صارت لحياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية قواعد وأصول صنعتها عوامل تاريخية سريعة لكنها عميقة فعالة ذات منعة شديدة ، ولها فى هذا المضمار تفرد تاريخى يستحق أعمق الدراسات . .

فى ظل هذا التحول الحضارى الأساسى ، فرغ القرشيون فى مكة والمدينة لحياتهم الخاصة ، وأغناهم مال الأعطيات والجوائز والتثمير ، فصارت لهم طريقة فى الحياة ، وعرفهم سائر الناس

بسماتهم الخاصة وملابسهم واداتهم وفصاحتهم ووجوههم السمحة الناطقة باصلهم القرشى، حتى كان العربى إذا رأى القرشى وهو لا يعرف أنه من قريش ولم يره قط من قبل قال له برهانًا على فراسته:

ـ أمتع الله بك يافلان . . توسمت فيك القرشية ! . .

فيجيبه القرشى :

ـ أصبت ! . .

الغناء العربى المتقن

وسط هذه الحياة الجديدة الزاهية الناعمة المطمئنة ، بزغ نجم الغناء العربى المتقن ، وصارت له طرائق فنية راسخة متعارف عليها ، فأقبل عليه القرشيون ، إقبالا لم يعرف التاريخ له مثيلاً ، وارتفعت جوائز المغنين ، وطلبهم الأمراء ثم الخلفاء ـ بعد معاوية الذى كان يلتزم التحفظ ـ وغمروهم بالعطاء .

وعندما بلغ عمر بن أبى ربيعة الأربعين من عمره ، كان الغناء قد تخطى مرحلة الاضطهاد ، وعرف الناس فى الحجاز والشام والعراق أسماء ابن سريج ، وابن محرز ، ومعبد ، ومالك بن أبى السمح ، والغريض ، وابن عائشة ، وجميلة ، وعزة الميلاء ، وسلامة القس ، وحبابة ، وأسماء أخرى لا أحصيها ، كانت طليعة الغناء المتقن ، ولكل منها فضل ، وعلى أيديها رسخت قواعد هذا الغناء فى سرعة قياسية لم يعرفها فن من فنون الأمم قديماً وحديثًا . . وخرج الغناء العربى المتقن كلمح البرق الخاطف من طيلسان غناء الأمم المغلوبة المحتفظة ببقايا حضارات انتهى دورها ، ونظر العرب فيما استحدثوا لأنفسهم من غناء متقن فإذا هو لا يشبه غناء الروم ولا الفرس ولا الخزر ولا غيرهم ، فقد ارتقت فنية الغناء العربى المتقن حتى صار غناء تلك الأمم إلى جانبه ثرثرة ساذجة تندثر أصولها يومًا بعد يوم ويسخر العربى منها إذا سمعها، ويقول فى نفسه : أين هذه السذاجات مما نسمع من غنائنا المتقن المشدود الأصول والفروع شدًا بالغ الوثاقة والجمال؟! . .

وكان على أصحاب الغناء العربى المتقن ـ تلك الفئة النابغة النادرة المثال فى تاريخ الأمم ـ أن يغنوا للأجيال الجديدة التى صار لها ذوق فى النظر إلى متاع الحياة ، وزينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق ، ومن هذه الطيبات . . النساء : زوجات أو جوارى ـ وقديماً كانت الجاهلية فى فقرها وخشونة ذوقها ، لا يخفى عليها شىء من دقائق الجمال النسائى ، فكيف وقد ذهبت خشونة الجاهلية واندثر فقرها ، واتخذت المرأة مكانها الصحيح ونطق الشعراء بغزل لا يتجاوز فى أكثره مقتضيات المروءة التى هى رأس الأخلاق عند العربى . . وإليها ينتهى عمله وقوله ، ولا

يخرج عنها حتى عمر بن ابى ربيعة الذى كان يمثل « فتى العصر » بحسناته ومجاوزاته ؟! . .

لهذا لم يكن شعره دعوة إلى فجور كما يظن من لا يعرفه ، بل كان تحررًا ولعبًا فى « الكلام » و«الحوار » . . يدخل فى باب الظرف الحضرى آنذاك ! . . ولم يكن أهل عصره ـ إلا بعضهم ـ يرون بذلك بأسًا ، بل كانوا يتناشدونه ويعجبون به . .

لم يكن الشعر العذرى يشوق نبلاء تلك الدنيا الجديدة الذين يملكون الجوارى بطريقة شرعية ، فإن الشعر العذرى كان شعر الأعراب فى البادية تحرمهم ظروفهم ممن يحبون فيقولون هذا الشعر الذى يراه المتحضرون المثرون ساذجًا ينضح بالبراءة ، وينم عن قلة التجربة وضعف الحيلة ، وإن كان شديد الحرارة ، عميقًا صادقًا ، يقلب الأكباد على « الطناجر الحامية » ! . .

كانت شروط الحياة فى « الحضر » شديدة الاختلاف عنها فى « المدر » . . بالرغم مما انتعشت به الصحراء من بركات الفتوح وكرم الأثرياء الذى كان كالغيوم الماطرة على الناس ! . .

هذا النوع من الشعر

لهذا قل التغنى بأشعار العذريين ، سواء من اعترفت بهم كتب الأدب التى بين أيدينا الآن ، ومن لم تعترف بهم . . وقد روت هذه الكتب أشعار من أنكرت وجودهم ومن اعترفت بوجودهم ، وسجلت ما صنع فيها المغنون من ألحان عاشت حتى نهاية العصر العباسى الأول . .

كذلك قل إقبال المغنين على أشعار جميل بثينة وكثير عزة ، وابن قيس الرقيات ، وأمثالهم من المتوقرين فى نسيبهم ، أو ممن ادعوا الوقار وطاب لهم أن يجعلوه طابع غزلهم ونسيبهم! . .

فهذا النوع من الشعر ، وإن لم يخل من فوائد ، لا يحرك عواطف « جمهور الغناء » الناعم . . ولا يحوز رضا عامة عشاق السماع ! . .

ولما غنى المطربون فى شعر العرجى الشاعر الغزلى الجرىء ، طرب لهم الناس ، ولكن الذى أطرب الناس حقًا ، وفتنهم ، وأقامهم وأقعدهم ، ومس قلوبهم وأكبادهم ، هو الغناء فى شعر عمر ابن أبى ربيعة . . فإنه الشعر الذى كانوا يلتمسونه فى الغناء ، شعر الرفاهة القرشية الجديدة الخبيرة بأصول الحياة فى المجتمع الجديد . . إنه الكلمة المطلوبة لغناء العصر ، لأنه لسان حال الحياة الخاصة للنخبة التى كان عمر ابن أبى ربيعة نفسه واحدًا منها . . ولسان حال صفوف كثيرة وراء هذه النخبة العريقة ، من عامة أثرياء العرب ، وما أكثرهم حينذاك ! . .

تغزل عمر فى جميع شهيرات عصره الجميلات من بنات العظماء والكبراء فى الحجاز والشام والعراق واليمن . . ولم يغضب منه فى أكثر الأحيان أحد غضبًا لا ينطفىء بأيسر نفخة من فم

رجل أو امرأة . . لأنهم كانوا يعرفون أنه من كلام الرفاهة البرىء الذى يترقرق فى النعمة السابغة التى يبتردون بمائها ، ويقتعدون فوق زئبقها على الأرائك مبتسمين للحياة وهى تتأرجح بهم ناعمين! . .

وتنافس المغنون على شعر ابن أبى ربيعة ، فكانوا يتقاسمون القصيدة الواحد ، يأخذ كل منها أبياتًا يلحنها ويغنيها ، وكان أوفرهم حظًا من هذا الشعر عبيد بن سريج ، عظيم الملحنين والمغنين ، وصديق عمر بن أبى ربيعة ، وصاحبه فى جولاته بحثًا عن الإلهام ! . .

ولا تجد من أعلام الغناء كمعبد والغريض وابن أبى السمح وابن عائشة وابن محرز وسلامة القس وغيرهم ، من لم ينل نصيبًا وافيًا من شعر ابن أبى ربيعة الذى كان نظمه كله للغناء ! . .

ثم عاش هذا الشعر بعد العصر الأموى حتى بلغ العصر العباسى فى قمة ازدهار سلطانه وامتلاء خزائنه ، على عهد هارون الرشيد . . فعندما طلب الرشيد من إبراهيم الموصلى وإسماعيل ابن جامع وغيرهما من كبار المطربين أن يختاروا له مائة لحن جميل ، كان مما اختاروه بعض الألحان فى شعر ابن أبى ربيعة ، فلما طلب تصفية هذه الألحان المائة إلى عشرة، ثم إلى ثلاثة ، كان أحد الأصوات الثلاثة فى شعر لابن أبى ربيعة من تلحين ابن سريج ، وقد ظل هذا اللحن مرويًا على أصله حتى بلغ عصر الرشيد وغناه له المغنون الرواة كالموصلى وابن جامع . .

هذا الشعر هو :

تشكى الكميت الجرى لما جهدته ... وبين لو يستطيع أن يتكلما

ولبث الشعر الذى منه هذا البيت يلحن على أشكال مختلفة فى العصر العباسى الأول ـ عصر الازدهار الأقصى للغناء ـ حتى لحنه شيخ الملحنين إسحاق الموصلى ، فقال له الخليفة « الواثق» معجبًا :

ـ لحنك يا إسحاق فى هذا الشعر لابن أبى ربيعة ، خير عندى من لحن ابن سريج ! . .

الغناء الديني والدنيوى
عند الإمام الغزالى

لم يكن أسلافنا العرب يعرفون شيئًا عن صدمة الكهرباء ، لكنهم كانوا يعرفون صدمة الصوت الجميل معرفة بالغة الدقة ، ويتأثرون بها كما يتأثر أبناء عصرنا بصدمة الكهرباء ، بل بصعقة الكهرباء . .

وبعض أسلافنا كانوا يبرأون من أدوائهم عندما يصدمهم الصوت الجميل ، فقد كان الغناء فن العرب الثانى بعد فن الشعر ، وكان الشعر والغناء معًا مثار بهجة الحياة عندهم .

وكان أسلافنا ـ رحمهم الله ـ يحسون خفايا الأصوات الجميلة . . تحدّث أحدهم عن صوت المطرب الكبير إبراهيم بن المهدى ـ وهو أخو الخليفة هارون الرشيد ، وتولى الخلافة بعض الوقت لما اختلف الأمين والمأمون ـ قال : « كنت أسمع إبراهيم بن المهدى يتنحنح فأطرب » .

وكان الخليفة الواثق بن المعتصم ملحنًا ومطربًا مشهودًا له بالإجادة حتى من إسحاق الموصلى الذى لم يكن يشهد لأحد بالإجادة فى الغناء والتلحين . وكان الواثق يقول عن الغناء : « إنما هو فضلة أدب وعلم مدحه الأوائل ، وكثر فى مكة والمدينة » . .

يشير بذلك إلى أن الغناء العربى المتقن الذى كان ثمرة المجتمع الإسلامى الأول ، إنما نشأ فى مكة والمدينة ، وكانت نشأته عندما كان العمال الفرس والروم يشيدون الحرم المكى وهم يغنون ، فأخذ عنهم المغنون العرب وجددوا الغناء العربى بما أخذوه عنهم . ولم يحدث قط أن نهى أحدًا من حكام مكة العمال الفرس أو الروم عن الغناء فى أثناء تشييدهم أبنية المسجد الحرام ، أو قصور سكان مكة والمدينة . .

ولما اكتمل فن الغناء العربى فى أوائل الدولة العباسية صار اكتماله من أعظم الأدلة على ثبات الدولة وازدهارها . . ثم انحدرت الدولة وتزعزع كيانها ، فانحدر معها فن الغناء وتدهور . .

وقد لاحظ ابن خلدون هذه الظاهرة التاريخية ، فقال فى مقدمتة كلمته المشهورة « أول ما ينقطع فى الدولة عند انقطاع العمران صناعة الغناء » . .

والعمران الذى يقصده ابن خلدون هو حضارة الدولة وتطورها العلمى والأدبى والثقافى والسياسى والاجتماعى . فإذا بقى كل هذا قائمًا ، بقيت صناعة الغناء مزدهرة ، وإذا تضعضع كانت صناعة الغناء أول ما يختل ثم ينقطع من ضروب النشاط الإنسانى فى الدولة . . وقد أثبتت التطورات التاريخية صحة رأى ابن خلدون فى جميع الأحوال . .

الإمام الغزالى والغناء

* ومن أجل الغناء والصوت الجميل كتب العلامة الشهير المتصوف الشيخ أبو حامد محمد بن محمد الغزالى ـ قبل ثمانمائة وسبعين عامًا ـ كتابًا رائعًا عنوانه « آداب السماع والوجد » .

لقد رأى الغزالى أن الصوت الجميل يُثمر فى القلب ثمرة تُسَمَّى « الوجد » وأيقن أن السبيل إلى استثارة القلوب والنفوس هو الصوت الجميل .

كان الغزالى على رأس العلماء فى عصره ، يحكم العقل والفهم فى كل شيء ، ولكنه أدرك بعد طول النظر والتفكير أن قوة الفهم ليست هى القوة الوحيدة فى الإنسان . وأن هيكله ـ وإن كان فانيا ـ يحوى قوى كثيرة لا تجد سعة فى العقل الصارم والتعبير العقلى المباشر ، وتجد ما تشتهى من سعة وراء هذا السياج .

وقد ألف الغزالى ذلك الكتاب عن الغناء وما يثيره من الوجد فى النفوس ، بعد سلسلة طويلة من المؤلفات فى الغناء والموسيقى حفلت بها القرون الإسلامية الأربعة التى سبقت ميلاد الغزالى . .

ولكن الغزالى تفرد بحديثه المستفيض الممتع عن الجانب الدينى الروحى فى الغناء والموسيقى ، فضلا عن الجانب الدنيوى ، وأتى فى ذلك بما لم يسبقه إليه أحد من علماء الدين والدنيا . .

وأول كتاب عربى عن الأصوات والغناء ظهر فى العصر الأموى ، عنوانه « كتاب النغم » . . مؤلفه يونس الكاتب ، سبق أبا الفرج الأصبهانى فى التأليف عن الغناء والموسيقى بمائتى عام على الأقل . .

وبعد « كتاب النغم » ألف يونس « كتاب القيان » . . أى « كتاب المغنيات » . . ثم تدفقت الكتب العربية عن الغناء والمغنين حتى امتلأ بها العصر العباسى من بدايته إلى نهايته ـ أكثر من خمسمائة سنة ـ ومن أشهرها كتب الخليل بن أحمد والكندى والفارابى وابن سينا وصفى الدين عبد المؤمن الأرموى الذى غنى لهولاكو على أطلال بغداد بعد سقوطها سنة ٦٥٦ هـ ـ ١٢٥٨ م .

ويتعذر إحصاء ما كتبه غير هؤلاء من الموسيقيين والعلماء والأدباء والمؤرخين فإنه بحر لا ساحل له . . دعك بطبيعة الحال من الكتب المفقودة والمجهولة التى أغرقها التتار فى دجلة ، أو أغرقها الزمن فى الضياع والنسيان ! . .

فى هذا الزحام من التأليف عن الغناء تحتل مؤلفات علماء الدين والمتصوفة مكانًا خاصًا ، لأنها تتعلق بتحليله وتحريمه . . فتبيحه للناس بكلمة ، أو تمنعه بكلمة . . ومن أشهر هذه المؤلفات «رسالة فى السماع والرقص والصراخ » لابن تيمية ، وكتاب لابن حجر الهيثمى عنوانه « كف الرعاع . . عن محرمات اللهو والسماع » . .

واهتم المستشرق البريطانى فى كتابه القيم « تاريخ الموسيقى العربية » بالإشارة إلى عشرات من مؤلفات العلماء والفقهاء عن الغناء والموسيقى . . بعضها يرقد مخطوطًا حتى اليوم فى الظلام . وبعضها الآخر غاص فى التراب أو ذاب فى الماء ، ولم يبق إلا عنوانه واسم مؤلفه فى فهارس الكتب المفقودة[1] .

أما كتاب « آداب السماع والوجد » لحجة الإسلام أبى حامد الغزالى ، فيشغل المحل الأرفع بين مؤلفات علماء الدين والمتصوفين عن الغناء والموسيقى ، وهو جزء من كتابه الموسوعى الكبير الذائع الصيت : « إحياء علوم الدين » .

* تتجلى فى « آداب السماع والوجد » لمحات من شخصية الإمام الغزالى فى جسارة قلبه ورجاحة عقله ، وبلاغة بيانه وأدائه ، وحلاوة منطقه وذكائه ! . . لا يهوله من قالوا بتحريم الغناء ، ولا من أباحوا بعضه وحرموا بعضه الآخر ، ولا يجد فى الاستقلال برأيه حرجًا ، ما دام لديه البرهان على إباحة الغناء ، وما دام قادرًا على دحض حجج القائلين بتحريمه ! . .

وفى عصر الغزالى ـ القرن الخامس الهجرى ، القرن الحادى عشر الميلادى ـ ملأ المتصوفة الآفاق ، وبهروا العام والخاص ، وكتبوا الشعر والنثر ، وصنفوا الكتب والرسائل ، وألفوا الفرق والطرق والحلقات ، واتخذوا الشارات والعلامات ، واحتاجوا فى خلواتهم واجتماعاتهم إلى الغناء والموسيقى لتأريث نيران الوجد فى قلوبهم ، تعلقًا بالله ، وزهادة فى الدنيا الفانية ! . .

وكان الغزالى أكبر مفكر عقلانى وربانى فى عصره . . اجتمعت له قوة المتكلمين وسماحة المتصوفين ، وسبح فى بحر المنطق الأرسطى ، وفى بحار الفيوض الربانية . . وكان تحليل الغناء وتحريمه من همومه العقلية والروحية لأن الغناء غذاء وجدان المتصوف ، وشراب طربه وبكائه وشوقه وهيامه ، وبه يتواجد [2] .

---

(١) أشرنا فى مقدمة الكتاب إلى هذه الحقائق التاريخية .

(٢) يستعمل العامة الآن كلمة « يتواجد » بمعنى يوجد ، وهذا خطأ ، فإن « يتواجد » معناها إظهار الوجد وإعلانه ، وبهذا المعنى تجئ هذه اللفظة فى كلامنا هنا .

نعم . . بالغناء يتواجد الصوفى حتى يبلغ أقصى لذة الوجد ، ويكتوى بأقصى لذعات الهجر، وأطيب سوانح الوصال ! . .

ومن علم الكلام والفلسفة والتصوف اكتسب الغزالى سعة فى الأفق لم تتح لكثير من معاصريه . . تشهد بذلك مؤلفاته التى مازالت تنبض بحيوية عقله الكبير . .

هذا هو السؤال

* كان السؤال الذى واجهه الغزالى :

ـ إذا كان الغناء حرامًا ، فماذا يصنع الصوفية فى حالات وجدهم أو تواجدهم ؟! . .

ولم يحاول فى كتابه « أداب السماع والوجد » أن يبحث عن تأويل فى الكتاب والسنة يدخل من بابه إلى ما يشتهى الصوفية من الغناء والألحان ، وانما استلهم من نصوص الآيات والأحاديث كل براهينه النقلية والعقلية . . فأثبتت أن الآية التى تقول : إن أنكر الأصوات لصوت الحمير » . . تحمل فى كلماتها المباشرة ومعانيها الظاهرة استنكار الصوت القبيح ، واستحسان الصوت الجميل . .

وما دام الصوت القبيح مستنكرًا ، والصوت الجميل مستحسنًا ، فلا يصح فى الذهن تحريم الصوت الجميل وما يصدر عنه من غناء .

قد يقال إنما أراد الغزالى الغناء الدينى لا الغناء الدنيوى ، وبينهما فرق معروف . . ولكن قارئ « آداب السماع والوجد » لا يسعه أن يقتنع بهذا الذى يقال ، فالغزالى يكتب ويجادل بوضوح ، وأسلوبه الذكى البارع يلتزم الأمانة التامة فى إيضاح المعنى ، ويرفض المراوغة فى التعبير . .

كان الغزالى فى الحقيقة يدافع عن حق الإنسان المتدين فى التعبير الفنى ، والتمتع بثمرات التعبير الفنى ، وكان السماع أو الغناء أهم أشكال هذا التعبير فى عصره . .

فليس حتما « ولا قدرًا مقدورًا » ، أن يضمحل التعبير الفنى فى المجتمعات المستظلة براية الدين، بل إن اضمحلاله يتعذر ما دام الدين نفسه قد أسهم فى تطوير الإنتاج وتعديل المسافات بين الأفراد والطبقات ، ونهض بقيمة العمل الفكرى . .

لقد تخلى المتدينون واستغنوا عن أشكال من التعبير الفنى ، ولكن الناس فى عصر الغزالى ـ وقبل عصره ـ وجدوا فى الغناء والسماع تعبيرًا فنيًا يلائم الملابسات الموضوعية فى حياتهم ، ويجعل من وجوده ضربة لازب ، ولا يخالف الدين فى منقول من أوامره ونواهيه أو فى معقول . .

إن هذا الذى كان فى عصر الغزالى وقبل عصره ، يذكرنا بما يقال فى عصرنا أحيانًا من أن التعبير الفنى سوف ينقرض فى المجتمعات المتقدمة ، فقد تقهقر فيها الوحى والإلهام ، وانطلق التعبير

الفنى وراء التراكتورات والمحطات الكهرمائية والسفن الفضائية ومعدلات الإنتاج القياسية . .

لا جديد تحت الشمس . .

فما قيل فى عصر الغزالى يقال فى عصرنا ، ولكن لا شيء يمحو مكان الفن من جوهر الإنسان فى المجتمعات المتطورة ، فإن للفن فى الإنسان على اختلاف الأنظمة امتدادًا عميقًا أصيلاً منذ بداية النوع الإنسانى فوق الأرض إلى غايته فوقها أو فوق الكواكب الأخرى التى سوف يبلغها مكتشفًا أو مهاجرًا . . على امتداد بقائه ونمائه فى هذا الكون الغامض الفسيح . .

يقول الغزالى :

اكتشف الغزالى وهو يبحث فى قضية الغناء والسماع أن فى داخل الإنسان مصنعًا عجيبًا يتولى تحويل الحقائق إلى تعبير فنى . . فهل يكون هذا المصنع العجيب من عمل ساحر ، أو من عمل شيطان ؟! . . ذلك هو السؤال ، فما جوابه ؟! . . هلم نطالع كتاب « آداب السماع والوجد » . .

يقول الغزالى فى مقدمة الكتاب . .

« الحمد لله الذى أحرق قلوب أوليائه بنار محبته ، واسترق هممهم وأرواحهم بالشوق إلى لقائه ومشاهدته ، ووقف أبصارهم وبصائرهم على ملاحظة جمال حضرته ، حتى أصبحوا من تنسم روح الوصال سكرى . . إن سنحت لأبصارهم صورة ، عبرت إلى المصور بصائرهم ، وإن قرعت أسماعهم نغمة سبقت إلى المحبوب سرائرهم ، وإن ورد عليهم صوت مزعج أو مقلق أو مطرب أو محزن أو مبهج أو مشوق أو مهيج لم يكن انزعاجهم إلا إليه ، ولا طربهم إلا به . . » . .

يضع الغزالى فى هذه المقدمة الخط الأول لبحثه ، فهو يبحث فى الغناء كأداة للطرب الصوفى الذى هو فى رأيهم باب إلى الله تدخل منه سرائرهم إلى أقداس محبته ورضاه . .

وقد رأى الغزالى من أحوال الصوفية فى نيسابور وبغداد والقدس ودمشق ما أقنعه بأن الغناء يحملهم بجناحيه إلى القمم الروحية العالية والذرى الالهية الشماء . . ورآهم يفردون لكل وقت نغمة حزن أو نغمة انتشاء أو نغمة شوق ، كأنهم فى ذلك سائرون على النهج الذى رسمه الفيلسوف الطبيب الموسيقى ابن سينا حين قرر فى بعض كتاباته أن فترة شروق الشمس تصلح لها نغمة ، فإذا اكتمل إشراقها وجب الانتقال إلى نغمة ثانية ، وإذا ارتفعت فى السماء فالغناء من نغمة ثالثة . . وبعد ساعة يجيء دور نغمة رابعة ، ثم يجيء وقت العصر ومعه النغمة الخامسة . . وفى الغروب ترتفع مع أول خيوط العتمة نغمة سادسة . . وهكذا . .

لم يقل الغزالى إنه سمع أو رأى شيئًا من هذا القبيل ، ولكن الصوفية وسائر أهل زمانه الذين كان يُثمر الغناء فى قلوبهم ثمرة تسمى « الوجد » لم يكن يفوتهم ما دعا إليه الشيخ ابن سينا ، وهو الأستاذ فى عصرهم وهو الرئيس ! . .

ولكن الغزالى يدخل فى قلب القضية فيقول شارحًا الدليل على إباحة الغناء :

« أعلم أن قول القائل : السماع حرام ، معناه أن الله تعالى يعاقب عليه ، وهذا أمر لا يعرف بمجرد العقل بل بالسمع . . ومعرفة الشرعيات محصورة فى النص أو القياس على المنصوص . . ولا يدل على تحريم السماع نص ولا قياس . . وقول الله تعالى : إن انكر الأصوات لصوت الحمير، يدل بمفهومه على مدح الصوت الحسن ، ولو جاز أن يقال إنما أبيح ذلك بشرط أن يكون فى القرآن، للزمه أن يحرم سماع صوت العندليب لأنه ليس من القرآن . . وإذا جاز سماع صوت غفل لا معنى له ـ كصوت العندليب ـ فلم لا يجوز سماع صوت تفهم منه الحكمة والمعانى الصحيحة؟» . .

وبعد تفنيد طويل لأسانيد من قالوا بتحريم الغناء يقول الغزالى :

« فإذن تأثير السماع فى القلب محسوس ، ومن لم يحركه السماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال ، بعيد عن الروحانية ، زائد فى غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور ، بل على جميع البهائم ، فإن جميعها تتأثر بالنغمات . . » . .

ولقد صدق الغزالى ـ رحمه الله ـ فقد رأينا نحن فى عصرنا من أمثال أولئك « البهائم » من يزعمون أن الحفلات الغنائية مضيعة للوقت ، ولهو باطل ، ويرون سرور الناس بحضورها وسماع الغناء فيها انحرافًا عن الجادة ، وبعدا عن الدين ، ولكن الغزالى ـ وهو حجة الإسلام كما وصفه معاصروه ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا ـ يقول صراحة : « السماع فى أوقات السرور ، تأكيدًا للسرور وتهييجا له ، مباح . . إن كان ذلك السرور مباحًا ، كالغناء فى أيام العيد، وفى العرس ، وفى وقت الوليمة إلخ . . ووجه جوازه أن من الألحان ما يثير الفرح والسرور والطرب ، فكل ما جاز السرور به جاز إثارة السرور فيه » . .

بل يزيد هذا الإمام الحكيم على ذلك قوله :

« سماع العشاق تحريكا للشوق وتهييجًا للعشق وتسلية للنفس ، إن كان فى مشاهدة المعشوق فالغرض تأكيد اللذة ـ أى اللذة بمشاهدته ـ وإن كان مع المفارقة ـ أى البعد والهجران ـ فالغرض تهييج الشوق . . وإن كان ألما ففيه نوع لذة ، إذا انضاف إليه رجاء الوصال ، فإن الرجاء لذيذ واليأس مؤلم . . ففى هذا السماع تهييج العشق ، وتحريك الشوق ، وتحصيل لذة الرجاء المقدر فى الوصال مع الإطناب فى وصف حسن المحبوب . . وهذا حلال إن كان المشتاق إليه ممن يباح وصاله » . .

* هكذا أباح الغزالى ضروب الغناء الدنيوى كلها تقريبًا ، حتى بلغ موضع الوجد أو التواجد من الغناء الدينى ، فقال :

« سماع من أحب الله وعشقه واشتاق إلى لقائه فلا ينظر فى شيء إلا رآه فيه سبحانه . ولا يقرع سمعه قارع إلا سمعه منه أو فيه . . فالسماع فى حقه مهيج لشوقه ومستخرج منه أحوالاً من المكاشفات والملاحظات لا يحيط الوصف بها ، وتسمى تلك الأحوال بلسان الصوفية وجدًا مأخوذًا من الوجود . . وحصول هذه الأحوال للقلب بالسماع ، سببه سر الله تعالى فى مناسبة النغمات الموزونة للأرواح وتسخير الأرواح لها ، وتأثرها بها شوقًا وفرحًا وحزنًا » .

ثم يقول الغزالى تعليقًا على ما سبق ، هذه الكلمة البليغة ذات الدلالة :

« والبليد الجامد القاسى القلب ، المحروم من لذة السماع ، يتعجب من التذاذ المستمع ووجده واضطراب حاله وتغير لونه ، كما تتعجب البهيمة من لذة اللوزينج » . . واللوزينج لون حلو لذيذ من الطعام . . لا تدرك البهيمة لذته بطبيعة الحال ، وكذلك الغلاظ القلوب والعقول لا يدركون لذة الغناء كما رآهم الغزالى فى عصره وكما نراهم فى عصرنا . .

وينقل الغزالى من كلام المتصوفة عن الوجد والتواجد كلمات حساسة عطرة ، منها قول بعضهم : « فى القلب فضيلة شريفة لم تقدر قوة النطق على إخراجها باللفظ ، فأخرجتها النفس بالألحان » . . وقال آخر وقد سئل عن سبب حركة الأطراف على وزن الألحان والإيقاعات : «ذلك هو العشق العقلى » ! . .

وأما رأى الغزالى فى الوجد فيصوغه فى قوله : « إنه حالة يُثمرها السماع . وهو وارد حق جديد عقيب السماع يجده المستمع من نفسه » . . وللغزالى إفاضة بديعة فى هذا الباب . .

ذلك هو السماع أو الغناء ، أما آدابه ، فأولها مراعاة الزمان والمكان والإخوان . . وثانيها أن يتواثر الذوق لدى المستمع ، فمن لم يكن له ذوق السماع فاشتغاله به اشتغال بما لا يعنيه . . والأدب الثالث هو الإصغاء وحضور القلب . . والرابع ألا يرفع المستمع صوته بالبكاء متصنعا، ولكنه إن رقص أو تباكى فهو مباح إذا لم يقصد به الرياء . . والأدب الخامس حسن الصحبة فى مجلس السماع والوجد ! . .

* وهكذا يكون الرقص أيضًا مباحًا فى مجالس السماع ! . .

إذا انحط النوع الإنساني

* على هذا النحو الرائع صال الغزالى وجال فى هذه القضية التى حملها على كتفيه كأنها قضيته وحده ، وتحدى بالدفاع عنها قوى فكرية واجتماعية وسياسية فى عصره وبعد عصره.

كان موقف الغزالى من الغناء فرعًا من موقفه الكلى من الحياة والمجتمع والكون . . فالغناء مبعثه الصوت الجميل ، وهو مظهر من مظاهر الإبداع فى الكون كله ، فحتى الافلاك لها غناء

خاص أو موسيقى خاصة يسمونها « موسيقى الافلاك » . . ومعناها أن الافلاك تصدر عنها فى حركتها الهائلة الدقيقة ألحان كونية جبارة لا نعرف نحن كنهها ولا طاقة لنا بسماعها ! . .

والغزالى هو الذى قال كلمته السائرة الخالدة : « ليس فى الإمكان أبدع مما كان » . . وعاشت كلمته هذه وفسرها الناس ألف تفسير ، ولكن صوتا جميلاً يتغنى فيطربنا ويثير وجدنا أو تواجدنا ، ويرفعنا فوق دنيانا ، ويسكب دموعنا أو يهيج أفراحنا ، هو فى بساطته ودقته تفسير فوق كل تفسير ! . .

لقد كان التوافق والتناسق والإبداع والفن الأكمل فى الكون والحياة والنفس البشرية جذوة الإلهام والوجد للغزالى العالم العقلانى الربانى ، الفيلسوف المنطقى المتصوف ، رجل الشريعة الحصيف الذى يرى فى كل مضيق من مضايق الفكر والوجدان منفذًا للفهم والاقتناع والحب ! . . رأى ذلك حتى وهو أسير فى قبضة اللصوص وقطاع الطرق وقد اغتصبوا ماله وثيابه ونهبوا كتبه ، فقال لهم : « خذوا المال والثياب وردوا الكتب » ! . . بهرهم صدقه ومنطقه فردوا عليه كتبه وانصرفوا بما اغتصبوه من حطام ! . .

ووسط المشكلات الدينية ، والتعقيدات الفقهية كان الغزالى يرى منفذًا لفن الغناء ، أى للطاقة الفنية فى الإنسان ، فلن تموت هذه الطاقة الفنية فيه إلا إذا انحط النوع الإنسانى كله أو أصيب بالبلاهة . .

والقدرة الإنسانية العجيبة التى تحيل الحياة إلى تعبير فنى ، لا يمكن أن تكون من صنع ساحر، أو من عمل شيطان .

إنها من صنع الله . . فهل تكون حلالا أو حراما ؟! . .

لقد رد الغزالى على هذا السؤال ! . .

الغناء والإيقاع
بين الإمام الغزالى والمستشرقين

كان الفقية أبو يوسف ـ وهو من أصحاب الإمام أبى حنيفة ـ كبير القضاة فى دولة الخليفة هارون الرشيد ، وكان لا يغشى مجالس الغناء على كثرتها فى قصور الخليفة وبنى هاشم والبرامكة وغيرهم من أرستقراطية عهد الرشيد ، فوقف يوما على باب الوزير يحيى به خالد البرمكى ينتظر الإذن بالدخول ، وعلى مقربة منه بعض الوجهاء ، من بينهم إسماعيل بن جامع القرشى السهمى ، كبير مطربى هارون الرشيد وأجملهم صوتا وأقدرهم على منافسة إبراهيم الموصلى فى الغناء والتلحين . .

نظر القاضى أبو يوسف (١) إلى المطرب ابن جامع فأعجبه منظره ، ولم يكن يعرفه ، فظنه فقيهًا ، فتقدم إلى ابن جامع وقال له :

ـ أَمْتَعَ اللهُ بك أيها الشيخ . . توسمتُ فيك الحجازية والقرشية . . . .

قال ابن جامع :

ـ أصبت . . أنا حجازى قرشى . .

قال القاضى مبتهجا :

ـ فمن أى قريش أنت ؟ !

ـ من بنى سهم . .

ـ فأى الحرمين الشريفين منزلك ؟

ـ مكة . . .

ـ ومن لقيت من فقهائها ؟

---

(١) القاضى أبو يوسف ، هو أبو يوسف يعقوب بن إبراهيم الأنصارى الكوفى أول من لقب بقاضى القضاة فى الدولة العباسية ، تولى القضاء للخلفاء : المهدى والهادى والرشيد ، وكان أول من ميز علماء الدين بملابس خاصة وكانوا قبل ذلك فى أزيائهم كسائر الناس ـ ولد سنة ١١٣ هـ وتوفى سنة ١٨٢ هـ

ـ سل عمن شئت . .

ففاتحه القاضى فى الفقه والحديث واللغة فوجد عنده ما أحب ، فارتاح إلى محاورته والوقوف بجانبه كأنه يستظل بحجازيته وقرشيته ، ولكنَّ شيخًا من أتباع القاضى همس إليه :

ـ أتعرف يا مولانا هذا الذى تُوَاقِفُه وتحادثه ؟ ! . .

ـ نعم . . رجل من قريش . . من أهل مكة . . من الفقهاء . .

ـ أصلح الله مولانا القاضى . . هذا ابن جامع المغنى ! . .

فتزحزح أبو يوسف مبتعدا ، فقال له ابن جامع :

ـ يا أبا يوسف . . مالك تنحرف عنى ؟ ! . . إنى كما علمت حجازى قرشى ، فهل قال لك صاحبك إننى أغنى وأضرب بالعود فأنكرت ذلك منى ؟ ! . . يا أبا يوسف . . لو أن أعرابيا جلفا وقف بين يديك فأنشدك بجفاء وغلظة بيت الشعر الذى يقول :

يا دار مية بالعلياء فالسند

أقوت وطال عليها سالف الأمد

. . . أكنت ترى بذلك بأسا ، أو تحكم بأنه أنشدك كلاما لا يصح إنشاده ؟ ! . .

قال أبو يوسف :

ـ لا . . فقد سمع رسول الله الشعر . . و . . .

قطع ابن جامع كلام القاضى واندفع يغنى هذا البيت بأجمل صوت حتى صار الواقفون بباب الوزير البرمكى يتمايلون طربا . . ثم قا ل للقاضى :

ـ يا أبا يوسف . . أنا ما زدت هذا البيت على أن حَسَّنتُه بصوتى فوصل إلى القلوب ! . .

قال أبو يوسف منكسرا ، يستعفيه من مواصلة الحوار :

ـ عافاك الله . . أعفنا من ذلك ! . .

فى سهرة الرشيد غناه ابن جامع « يا دارمية » بالعلياء فالسند » فأطربه ثم قص عليه قصته مع أبى يوسف القاضى فضحك الرشيد وتفكه بما سمعه من مغنيه عن تزمت قاضيه . . وكانت مع الرشيد زوجته زبيدة فأمرت لابن جامع بأربعمائة ألف درهم ، فقال لها الرشيد :

ـ غلبتنا يا بنت أبى الفضل ، وسبقتنا إلى برِّ ضيفنا وجليسنا .

ثم وضع لها مكان كل درهم دينارًا من الذهب ! . .

هذه صورة عمرها أكثر من ألف ومائتى عام ، تمثل اختلاف الرأى حول الغناء بين المتشددين ـ أمثال الفقية أبى يوسف ـ والمعتدلين الآخذين من الدنيا والدين ، أمثال الرشيد أمير المؤمنين . .

فأبو يوسف قد تعب فى تأليف كتاب « الخراج » الذى وضعه لتنظيم أبواب الدَّخْلِ والخَرْجِ فى

بيت مال الدولة الضخمة التى يحكمها الرشيد ، ولكن الرشيد يأخذ من بيت المال فى سهرة واحدة، أربعمائة ألف دينار لزوجته زبيدة ، وأربعمائة ألف درهم لمطربه ابن جامع . .

وأبو يوسف لم يكن يخفى عليه أن فى قصور الرشيد ألفى جارية من المغنيات والراقصات والمحظيات ، عدا الغلمان والخصيان وصنوف الخدم والخادمات من كل ولون وشكل ، ولكن ذلك الفقية الجليل لم يكن يعنيه من الأمر كله إلا « كراهة الغناء » واجتناب الوقوف مع ابن جامع المغنى الذى يسهر كل ليلة مع سيدة ومولاه أمير المؤمنين . .

ولم يتوقف العصر العباسى الأول لحظة واحدة عند رأى أبى يوسف القاضى ولا عند آراء أمثاله من أصحاب أبى حنيفة ومالك والشافعى وابن حنبل ، بل اندفع ذلك العصر بحيويته الزاخرة يرفع من شأن الغناء حتى استحق هذا الفن الجميل أن يقول عنه ابن خلدون فى مقدمته : مازال الغناء يرقى حتى بلغ غايته فى عهد بنى العباس .

* ولكن أحدًا لم يكن يتصور أن قضية الغناء ستبقى تحت نظر الأمة الإسلامية أكثر من ألف سنة ، حتى أثارها أخيرا أصحاب الخناجر والسلاسل والهراوات فى بلادنا .

لقد رفع هؤلاء الصغار أنفسهم درجاتٍ فى الفُتْيا فوق أبى يوسف صاحب أبى حنيفة ، فقد اكتفى أبو يوسف بالتزحزح بعيدًا عن المغنى ، أماهم فقد هجموا على حفلات الغناء بالسلاح ، وصرنا بفضلهم البلد الأوحد فى القارات الخمس الذى يجرى فيه الصراع الدامى حول هذا السؤال الساخر :

ـ هل الغناء حلال أو حرام ؟ ! . .

على أن أبناءنا هؤلاء قد جاءوا فى وقتهم . . فإن ظهور أمثالهم قد اقترن فى جميع مراحل تاريخنا بانحدار فن الغناء العربى ودخول الأمة العربية فى مرحلة من التدهور القومى والاجتماعى والسياسى والدينى ! . .

وقديما عرفت بغداد ومكة والمدينة ودمشق والقاهرة أمثالهم ، فى أوقات الهزائم التاريخية التى حلت بالمجتمعات العربية والإسلامية ، من الأندلس إلى الهند والصين . .

* ولكن هل بلغ الغناء العربى فى أيامنا طريقا مجهولا يفضى إلى صحراء جرداء تبعث فى النفس الوحشة واليأس والاغتراب كما يبدو الآن فيها نلمسه بأيدينا من سوء الحال ؟ !

لقد اختفت جميع الأصوات الفائقة الجمال التى ملأت مصر والبلاد العربية مائة وعشرين عاما ، من أواسط القرن التاسع عشر إلى العقد السابع من القرن العشرين ، فهل تكون هذه بداية ركود طويل يشبه الموت ، أو يفضى إلى موت فن الغناء العربى العظيم ؟!

من حسن الطالع أن أزمة الغناء العربى الراهنة ـ مع كل تعقيداتها ـ ليست أزمة طريق مسدود أو شبه مسدود كأزمة الغناء الأوروبى والأمريكى كما يعترف بها ذووها الآن . . ففى أوروبا وأمريكا

يعترفون بان غناءهم وموسيقاهم قد بلغا طريقا يدور حول ذاته ، لا يملك السائر فيه إلا تكرار خطواته ذهابا وإيابا ، كأنه موكّل بفضاء الأرض يذرعه بلا انتهاء ! . .

وأوشك فن الأوبرا عندهم أن ينقطع أو ينقرض ، وتراجعت الموسيقى الكلاسيكية ، وانطلقوا يفتشون عن زاد لهم فى الموسيقى العربية والآسيوية والإفريقية ، ويتنادون بصناعة بيانو جديد يضم أرباع الأصوات . .

أما أزمة الغناء العربى الراهنة فإنها أيسر منالا وإن تشابكت فيها عوامل فنية واجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية بالغة التعقيد . .

لقد كانت مصر مبعث النهضة الشاملة فى السياسة والاقتصاد والاجتماع والأدب والفن منذ بداية القرن التاسع عشر ، فنهض فيها الغناء قبل نهوضه فى الأقطار العربية الأخرى ، لأن الغناء هو أول ما ينهض مع الأمة إذا نهضت ، ويسقط معها إذا سقطت . . أو على حد قول ابن خلدون : أول ما ينقطع فى الدول عن انقطاع العمران فن الغناء . .

قد يقال إن « العمران » يمتد الآن فى الأرض العربية كلها ، حتى لتوشك أن تنفجر رقعة الأرض الفسيحة بين المحيط والخليج بما تحمله من ناطحات السحاب والأبراج والقصور والفنادق الباذخة ! .

ونقول : إنما يقصد ابن خلدون بالعمران حضارة الدولة ودرجة تطورها السياسى والاجتماعى والعلمى والثقافى والإنتاجى ، فإذا اختل كل أولئك اختل فن الغناء وكثر منتحلوه وسقط عند الخاصة والعامة ، وهوجم من السوقة والأراذل وصغار الناس ! . .

وهذه هى محنة الغناء العربى الآن . . لقد غدا مرتعا خصبا للأصوات غير الغنائية ، ولم يبق فى ساحته إلا غربان الملاهى الليلية والكاسيتات وَقَوَّالُو التليفزيون والإذاعة . . وهؤلاء جميعا يرتزقون بنهم شديد من فساد أذواق ملايين الناس الآن ! . .

وقد سجل التاريخ العربى أن الغناء يتمتع بالمنعة والاحترام ، إذا قويت الدولة العربية وبسطت سلطانها ، فلا يجرؤ أحد أن يَتَقَحَّم عليه أو يفض مجالسه ، فإذا جاءت عصور التدهور القومى والاجتماعى والسياسى ، اجترأ على الغناء أوشاب الناس وجهلاؤهم ، وعابه وانتقص منه السفهاء والعيارون والشطار والغلمان الأحداث ! . .

ومن المعروف أنه لم يُؤَلَّفْ قط طوال العصر الأموى والعصر العباسى الأول ، كتاب برأسه فى تحريم الغناء ، ولم يبدأ ظهور كتب التحريم إلا حين سارت الدولة العباسية فى طريق التدهور والسقوط . . لقد مرضت الدولة ـ فمرضت عقول كتابها وفقهائها وذوى الرأى فيها . .

وقد ألممنا فى بعض كلمات هذا الفصل بشىء من آراء الإمام أبى حامد الغزالى فى الغناء ، ونرجو أن نستكمل هنا هذه الآراء ، لا نقصد بها القول بتحليل الغناء أو تحريمه ، لأن الفتوى

بالتحليل والتحريم من شان اصحابها ، وإن كنا لا ندرى من هم اصحاب الفتوى فى هذا الشأن . . أهم أمراء الجماعات المتطرفة أم الشيوخ الرسميون ؟ ! . .

إن الغناء العربى عمره أكثر من ثلاثة آلاف سنة . . تدهور فى أواخر عصر الجاهلية قبل الإسلام ثم عاود الازدهار بعد اتصاله بفن الغناء عند الفرس والروم . .

ويذكر التاريخ أن المسجد المكى احترق فى الحرب بين عبد الله بن الزبير وعبد الملك بن مروان، فقد سمع ابن الزبير ذات ليلة أصواتا فوق الجبل فخاف أن يكون جند ابن مروان قد اقتحموا مكة، وكانت ليلة ظلماء ذات ريح شديدة ورعد وبرق ، فرفع ابن الزبير نارا على رأس رمح لينظر ما يجرى ، فأطارت الريح النار فوقعت فى أستار الكعبة فأحرقتها وتساقط بناء الكعبة وماتت امرأة من قريش فى الحريق فخرج أهل مكة فى جنازتها خوفا من أن ينزل الله العذاب بهم، وسجد ابن الزبير ـ وكان يسمى نفسه أمير المؤمنين ـ يدعو ويقول : « اللهم إنى لم أتعمد ما جرى، فلا تهلك عبادك بذنبى ، وهذه ناصيتى بين يديك » . .

فلما مضى يوم ولم ينزل العذاب على الناس ابتدأ ابن الزبير يهدم ما تبقى من الكعبة ، وتبعه الفعلة من الفرس والروم ، حتى بلغوا قواعدها . .

ثم استدعى ابن الزبير مهرة البنائين من السبى الفارسى والرومى فأعادوا بناء الكعبة ورمموا حيطان المسجد الحرام . . وكانوا ينشدون فى أثناء عملهم أغانيهم ، ويضربون فى وقت راحتهم على عيدانهم . .

ولم يمض وقت طويل حتى وصل الحجاج بن يوسف الثقفى إلى مكة قائدًا لجيوش عبد الملك بن مروان ، فنصب المجانيق وضرب بها ابن الزبير وجنوده اللائذين بالبيت الحرام ، فهدم الكعبة والمسجد بعد أن تعب ابن الزبير فى بنائهما . .

فلما قُتل ابن الزبير شرع الحجاج يبنى الكعبة من جديد ، وعاد البناءون الروم والفرس ينشدون أغانيهم فى أثناء البناء . .

هكذا بدأت نهضة الغناء العربى المتقن على أيدى المغنين الموالى المستعربين الذين تفهموا غناء الروم والفرس وعرفوا الضرب بالعيدان . . ولم يشتغل العرب بالغناء فى ذلك العصر . . يقول ابن خلدون إن العرب شغلتهم الجندية والرياسة والقيام بشئون الدولة عن النظر فى الفنون والصناعات فتركوها للموالى والمولدين الأعاجم .

ولكن بعض جهلاء المستشرقين يصرون على أن العرب إنما تركوا احتراف الغناء ـ إلا قلة منهم ـ لأنه حرام فى دينهم ، ثم يُرجع هؤلاء المستشرقون التحريم إلى أسباب تتعلق بنبى الإسلام عليه السلام . . يقول المستشرق هنرى فارمر ـ وهو من أصدقاء العرب والموسيقى العربية ـ إن المستشرقين المعادين للإسلام يزعمون أن النبى عليه السلام كان « قوى حاسة الشم ، وحاسة

اللمس ، كما كان كثير الرؤى ـ الاحلام ـ وكان يحس طنينا فى اذنيه ، ويسمع اصوات اجراس تسبب له الانزعاج وكان صليل أجراس القوافل يثير أعصابه ، ولا شك أن المرء يتوقع أن يجد عقلا سريع التأثر ، معاديا للموسيقى أو على الأقل لا يحس بمفاتنها فى مثل هذا الجسم المتوتر الحواس» ! . .

هكذا قال المستشرقون المعادون للإسلام . . نقلنا كلامهم مخففا وهم يلتقون مع المتطرفين الجهلاء عندنا فى تحريم الغناء والموسيقى ويعتبرون ذلك مغمزا فى الإسلام يتمسكون به كما يتمسك به المتطرفون فى بلادنا وإن كانوا لا يعتبرونه من المغامز التى تثير سخرية العقلاء . .

ولكن هنرى فارمر يدحض زعمهم بقوله : « إن ابن قتيبة ـ المتوفى سنة ٨٨٩ م ـ يؤكد لنا أن القرآن كان يُغنى بقواعد لا تختلف عن القواعد الفنية المعتادة لألحان الغناء والحداء » . .

ثم يقول فارمر : « . . انقسم المستشرقون على أنفسهم فى أصل تحريم الإسلام السماع ، فنسبه جماعة إلى النبى نفسه مباشرة ، على حين تمسكت طائفة أخرى بأن الرأى ـ فى تحريم الغناء ـ من وضع لا هوتيى العصر العباسى ، أولئك اللاهوتيين الذين حسدوا الموسيقيين لما لاقوه من تشجيع عظيم » . . ثم يقول فارمر : « . . عند النظرة الأولى يبدو لنا حل المشكلة سهلا بالرجوع إلى القرآن والحديث ولكن القرآن يتحكم فى تفسيرة الرأى الخاص للمفسر » . . أى أن بعض المفسرين هم الذين تأَوّلُوا آيات الكتاب ليستنبطوا بغير حق أحكام تحريم الغناء ! . .

ثم يقول فارمر : « . . وآخر الكلام أن العرب جعلوا من الموسيقى خادما للإسلام ، وعُرفت الموسيقى بهذه الصورة فى جميع الأقطار الإسلامية » . . أى فى أيام ازدهارها . . « وصفوة القول أن محرمى الموسيقى لم يجدوا دعامة حقيقية فى القرآن يستندون إليها فى تحريمهم فاضطروا إلى الالتجاء للحديث ، ولكن لا يمكن قبول حديث يعارض القرآن » . . فكل حديث يعارض القرآن فى الغناء هو حديث موضوع ، وما أكثر الأحاديث الموضوعة فى تحريم الغناء نكاية بطبقة المغنين العظام التى تربعت على قمة المجتمع فى العصر العباسى الأول ، فانبرى أعداء هذه الطبقة الجديدة من « اللاهوتيين » يحاربونها بالأحاديث الموضوعة لما عجزوا عن محاربتها بصريح القرآن . .

ويذكر فارمر ما روته عائشة من أن النبى قال : « إن الله حرم القينة ـ المغنية ـ وبيعها وثمنها وتعليمها » . . ويشير فارمر إلى أن الإمام الغزالى قد نبه إلى أن هذا الحديث إنما يخص قيان الحانات وحدهن » . . وكن يحترفن البغاء فى الجاهلية . . إلا أن هذا الحديث قد سقط منه أخيرا ـ فيما يبدو ـ ركنان على الأقل بحكم تطور المجتمع ، هما : بيع المغنية واقتناؤها . . لأنه لا بيع ولا شراء للقيان فى عصرنا بعد أن أغلق تطور المجتمعات أسواق الرقيق فى العالم كله . .

بقية آراء الغزالى

* ثم نصل ما انقطع من كلامنا عن آراء الإمام الغزالى . . وعنده أن الدليل على إباحة الغناء يتلخص فى أمرين : النص والقياس . .

أما القياس فيرجع إلى تلذذ حاسة السمع بإدراك ما هو مخصوص بها ، وللإنسان عقل وحواس خمس ،ولكل حاسة إدراك ، وفى مدركات تلك الحاسة ما يُستلذ ، فلذة النظر فى المُبصَرَاتِ الجميلة كالخضرة والماء الجارى والوجه الحسن وسائر الألوان الجميلة وهى فى مقابلة ما يكون من الألوان الكدرة القبيحة . .

وأما النص ، فيدل على إباحة سماع الصوت الحسن امتنان الله تعالى على عباده إذ قال : «يزيد فى الخلق ما يشاء » . . فقيل : هو الصوت الحسن . . وفى الحديث : « ما بعث الله نبيا إلا حسن الصوت » . . وقال عليه السلام : « لله أَشَدُّ أَذَنًا للرجل الحسن الصوت بالقرآن ، من صاحب القينة لقينته » . . وفى الحديث فى معرض المدح لداود عليه السلام أنه كان حسن الصوت فى النياحة على نفسه وفى تلاوة الزبور حتى كان يجتمع الإنس والجن والوحش والطير لسماع صوته . . وقال النبى صلى الله عليه وسلام فى مدح أبى موسى الأشعرى : «لقد أُعْطِى مزمارا من مزامير آل داود » . .

ويقول الغزالى : وقف النبى طويلا ووراءه عاشة لرؤية رجال الحبشة ـ من أرقاء أهل المدينة ـ يغنون ويلعبون . . فهذا نص صريح فى أن الغناء واللعب ليسا بحرام ،وفيه دلالة على رخص كثيرة منها :

* اللعب ، ولا يخفى عادة الحبشة فى الرقص واللعب . .
* فِعْلُ ذلك فى المسجد . .
* أمره عليه السلام بأن يستمروا فى اللعب ، فكيف يكون حراما ؟!

* وقوفه طويلا فى مشاهدة ذلك دليل على أن حسن الخلق فى تطييب قلوب النساء والصبيان بمشاهدة اللعب ، أحسن من خشونة الزهد والتقشف فى الامتناع والمنع . .

* الرخصة فى الغناء والضرب بالدف ، وفيه بيان أن المزمار المحرم ـ مزمار الشيطان ـ غير ذلك . .

* أن رسول الله سمع صوت الجاريتين وهو مضطجع ، فيدل هذا على أن صوت النساء غير محرم . .

فهذه المقاييس والنصوص تدل ـ كما يقول الغزالى ـ « على إباحة الغناء والرقص والضرب بالدف واللعب بالدرق والحراب والنظر إلى رقص الحبشة والزنوج فى أوقات السرور » . . الخ . .

وفى الغناء بالشعر والتغنى بالقرآن ، يرى الغزالى أن الغناء عند الصوفية أشد تهييجا للوجد أو التواجد ـ أى إعلان الوجد ـ من القرآن ، للأسباب الآتية :

* ليست جميع آيات القرآن تناسب حال المستمع المتواجد ـ أى الذى مَسَّهُ الوجد فأعلنه ـ على ما هو مُلاَبِس له من حزن أو شوق أو ندم . .

* أن القرآن محفوظ للأكثرين ومتكرر على الأسماع والقلوب . .

* أن لوزن الكلام بذوق الشعر تأثيرًا فى النفس

* أن الألحان الموزونة تعضد وتؤكد بإيقاعات وأصوات أخرى كالضرب بالدف والقضيب ، لأن الوجد الضعيف لا يستثار إلا بسبب قوى . .

وهذا كلام يشبه بعض كلام إخوان الصفا أو كلام ابن سينا .

بقى أن نقول إننا لا نحاول هنا أن نناقش أصحاب الخناجر والسلاسل والهراوات ، ولا أردنا أن نعظهم أو نبين لهم ما خفى عليهم من دينهم ، لأن مناقشة أطفال الخناجر والسلاسل فى تحريم الغناء وتحليله ، أمر يخجل منه كل من يتذكر لحظة واحدة أن الأمم كلها تجرى نحو القرن الواحد والعشرين ، وإننا وحدنا ننكفئ إلى عصر مظلم لم يوجد مثله فى أى مكان أو زمان ، ولم يوجد قط بلد عربى أو إسلامى خلا من الغناء منذ بدء الخليقة إلى أيامنا هذه التى يضحك فيها العالم ساخرا وهو يتابع إجابات مفكرينا وكبرائنا عن هذا السؤال العجيب :

ـ هل الغناء حلال أو حرام !! . .

غـــناء بعض الخـــلفاء .. وغـــناء أبنـــائهم وبناتهم

كان الشيخ العلامة أحمد بن أبى دواد يحمل لقب « قاضى القضاة » فى عهد الخليفة المعتصم ثامن الخلفاء العباسيين . . وكان كسلفه الشيخ أبى يوسف الأنصارى الكوفى قاضى القضاة فى عهد الخليفة الرشيد ، لا يغشى مجالس الغناء ، فإن ألجأته الضرورة إلى غشيانها مجاملة للخليفة أو لولى عهده أو لأحد الأمراء ، جلس صامتا لا يتذوق شيئا مما يسمع ، ولا يجد فيما يسمع ويرى فى مجلس الغناء إلا تضييعا للوقت ، وإهدارا للمال !

وجرت بينه وبين المعتصم مناظرات ومناقشات كثيرة حول الغناء والمغنين فإن أمير المؤمنين يستحسن الغناء ويعظم شأن المغنين ، أما قاضى القضاة فلا يستحسن الغناء ، بل يتعجب من رغبة الناس فيه ! . .

فجلس المعتصم يوما يستمع إلى المطرب الكبير إبراهيم بن المهدى ـ وهو عم ثلاثة خلفاء ، وأخو خليفتين ، وأبن خليفة ، وتذكر المعتصم شأنا عاجلا عن شئون الدولة فأرسل إلى قاضى القضاة ، فلما اقترب من مجلس الخليفة وصافح أذنيه الغناء تملكته الحيرة والاضطراب ، وشغله الغناء عن كل شىء حتى سقطت عصاه من يده . . ثم دخل وجلس يستمع فما اتم إبراهيم بن المهدى غناءه حتى كان الطرب قد استبد بالقاضى ، فوثب يلتمس من الخليفة أن يأمر بإعادته ، فضحك الخليفة وقال للقاضى :

ـ إن تُبْت مما كنت تناظرنا عليه فى صناعة الغناء سألت عمى أن يعيد غناءه عليك ! . .

قال القاضى :

ـ قد تبت من ذلك ، ورجعت عن رأيى فى الغناء ، وتركت مذهبى فيه إلى مذهب أمير المؤمنين . . فإنى سمعت والله من غناء الأمير إبراهيم بن المهدى ما أذهلنى ، وقد كنت لا أعرف معنى قول الناس إن الأمير إبراهيم هو أحسن الإنس والجن والوحش والطير صوتا ، حتى سمعته . . فعرفت . .

كان ابن أبى دا و د من أكبر الدعاة فى جناح قوى من مذهب « المعتزلة » يُقر اصحابه بشرعية الدولة العباسية ويؤيدونها ويستظلون برعايتها لمذهبهم طوال أيام المامون والمعتصم والواثق ـ أكثر من ثلاثين سنة ـ وكان أصحاب الحديث النبوى أو أهل السنة بزعامة أحمد بن حنبل يرون كما يرى هؤلاء المعتزلة وجوب تأييد الدولة العباسية والإقرار بشرعيتها والصلاة خلف إمامها ، والجهاد فى صفوف جندها .

ولكن أبن أبى دواد ساق ابن حنبل مكبلا بالأغلال فى عهد المأمون ، ثم أدخله السجن وأذاقه العذاب فى عهد المعتصم ، ونفاه من بغداد فى عهد الواثق .

وكان ابن أبى دواد يصف ابن حنبل بأنه « جاهل » لأنه لا يعرف « العدل والتوحيد » كما يعرفها المعتزلة ، ولا يدرى شيئا غير ما يرويه من الأحاديث الصحيحة والأحاديث الموضوعة .

ولكن رأى ابن أبى دواد فى الغناء وافق رأى ابن حنبل ـ على غير اتفاق ـ وكان كلاهما يكره الغناء ، وقد يغلو فيحكم عليه بالتحريم ! . .

ومر زمن غير قصير حتى استطاع قاضى القضاة ان يتذوق الغناء ويفهمه ويعرف قدره ، فأقبل عليه بعد انصرافه الطويل عنه ، يسعى إلى مجلسه ، ويتفهم أدواره وضروبه وأجناسه ، وصار صديقا لاسحاق الموصلى شيخ أهل الصناعة .

إلا أنه بعد العز والتمكين وما اتيح من صفو الحياة لأبن أبى دواد فى عهود المأمون والمعتصم والواثق جاء الخليفة المتوكل فطرده من منصبه وأعلن تأييده لأبن حنبل ، وصب عذابه على المعتزلة والشيعة حتى حرث قبر الحسين فى كربلاء وجعله حقلا مزروعا ! . .

ولكن صناعة الغناء احتفظت بازدهارها فى عهد الخليفة المتوكل رافع لواء الحنبلية ، لأن المجتمع ـ برغم الشعار الحنبلى المرفوع فوق رأس الدولة ـ لم ينقطع عن السير ، والدولة لم تسقط ولم يعتر مؤسساتها التدمير ، وعرف الحنابلة حدودهم فلم ينقضوا تأييدهم للمتوكل طوال عهده ـ ١٤ عاما ـ حتى قتلة خدمه وضباط جيشه الأتراك ، واقتسموا مغنياته وجواريه . . وانطوت صفحة العصر العباسى الأول ، وبدأ العصر العباسى الثانى ، وأخذت شمس الغناء والمغنين تنحدر غاربة عن دولة العباسيين !

برهان الحضارة

كان اشتغال الخلفاء والأمراء والقادة والكبراء بفن الغناء ـ ومعه فن الشعر ـ فى الدولتين الأموية والعباسية ، برهان حضارتها ، ولم يكن برهان فسادهما كما قيل ، ولكن العباسيين حين صاروا ألعوبة فى أيدى الأعاجم المتغلبين على الدولة ، فسد ذوقهم فى الغناء والشعر ، ففقدوا معرفتهم بالغناء وتدهور مستواهم فى الشعر . . ثم ضاعت من أيديهم أصول فن الغناء شيئا بعد شىء ،

حتى انقطع مع انقطاع دولتهم تحت سنابك خيل هولاكو . .

وتكاثرت كتب تحريم الغناء منذ ذلك الحين ، مع أن أسواق الوراقين فى بغداد لم تشهد طوال المائة الأولى من عمر الدولة كتابا واحدا فى تحريم الغناء ، بل امتلأت بعشرات الكتب فى شرح صناعة الغناء وتعظيم شأنها . . فقد كانت المائة الأولى من عمر الدولة العباسية هى المائة الذهبية لفن الغناء العربى ، اشتغل به خلالها جلة أهل الدولة من خلفاء وأمراء وكبراء وأميرات وكبيرات ، وكذلك كان النصف الثانى من دولة بنى أمية الذى كان تمهيدا لدولة بنى العباس .

عمر بن عبد العزيز

وأول من دونت له الكتب صنعه فى الغناء من الخلفاء وأولاد الخلفاء هو عمر بن عبد العزيز فى أيام إمارته على الحجاز ، قبل أن يتولى الخلافة بزمن طويل ، وكان فى شبابه محبا للحياة ، مترفا شديد الترف ، فأحب الغناء وصنع فيه الحانا . . قال أبو الفرج فى كتاب الأغانى : صنع عمر بن عبد العزيز فى شبابه سبعة الحان كلها فى « سعاد » . . . منها :

يا سعاد التى سبتنى فؤادى .
ورقادى. . هبى لعينى رقادى

ومنها :

حظ عينى مـــن ســـعاد
ابـــدا طـــول السـهاد

ومنها :

سبحـان ربى برا سعـــــادا
لا تعرف الوصل والودادا .

وتولى الخلافة الأموية بعد عمر بن عبد العزيز ، إبن عمه يزيد بن عبد الملك ، وله لحن واحد يرويه بعض الناس ويرى أبو الفرج أنه ليس له . . ثم جاء ابنه الشاعر المحب للغناء : الوليد بن يزيد بن عبد الملك ، وله ألحان مشهورة وكان يضرب بالعود ، ويوقع بالطبل ، ويمشى بالدف على مذهب أهل الحجاز فى المشى والغناء بالدف . .

أولاد الخلفاء العباسيين

ولما استبحر الغناء فى العصر العباسى الأول كثر المشتغلون بالغنـاء من الخلفاء وأبنـائهم وبناتهم وأقربائهم ذكورا وأناثا ، وأشهرهم إبراهيم بن المهدى . . كان أبوه المهدى خليفة وكان

أخواه الهادى والرشيد خليفتين ، وأبناء أخيه الثلاثة : الأمين والمأمون والمعتصم ، خلفاء . . وتولى هو نفسه الخلافة فى بغداد وقتا ثم سقط . . وتفرغ بعد ذلك للغناء ثلاثين عاما تقريبا . .

قال أبوالفرج : « . . كان إسحاق الموصلى يقول : ما ولد العباس بن عبد المطلب ، بعد عبد الله بن العباس ، رجلا أفضل من إبراهيم بن المهدى : فقيل له : مع ما تبذل له من الغناء ؟! . . فقال : وهل تم فضله الا بذاك ؟ ! » .

وقد غنى إبراهيم المهدى فى مجالس أخيه الرشيد ومجالس أبناء الرشيد الخلفاء الثلاثة : الأمين والمأمون والمعتصم ، ومجالس كبراء بنى هاشم ، ومجالس المغنين المحترفين ، وألف كتبا ورسائل فى الغناء .

وكانت أخته علية [1] بنت المهدى لا تقل عنه شهرة وتقدما فى الغناء ، ولها عشرات الألحان ، وأمها جارية مغنية أسمها « مكنونة » اشتراها المهدى بمائة ألف درهم ، وقد تعلمت علية الغناء من أمها ، ثم تبحرت فيه على أيدى إبراهيم الموصلى وابنه اسحاق وأخيها إبراهيم . .

ولم يكن الرشيد فى بداية اشتغالها بالغناء يعلم شيئا عنها فلما علم لم ينكر أمرها ، بل أبدى السرور به ، وقام إليها فقبل رأسها وقال لها معاتبا « يا سيدتى . . هذا ـ الفن ـ عندك ولا أعلم»! . .

ومن أشهر أولاد الخلفاء فى الغناء والتلحين ، أبو عيسى أحمد بن الرشيد ، كانت «عريب» استاذة المغنيات تقول : ما سمعت قط غناء أحسن من غناء أبى عيسى بن الرشيد .

ومن ألحانه الجيدة فى شعر الاخطل :

اذا مـا زيـاد علنـى ثـم علنـى
ثـلاث زجاجات لهـن هـدير
خرجت أجر الذيل حتى كأننى
عليك أمير المؤمـنين . . أمـير

وممن لحن وغنى من أولاد الخلفاء العباسيين ، عبد الله بن موسى ، وهو من أولاد الخليفة موسى الهادى . . قال المغنى أبو حشيشة الطنبورى فيما رواه أبو الفرج : « كان عبد الله بن موسى أضرب الناس بالعود ، ومن أحسنهم غناء » . .

على ان هذا الأمير المغنى كان يفقد أعصابه بسرعة ويضرب الحاضرين فى مجالس غنائه ، فتجافاه أصحابه . . وكان ابنه القاسم يضرب بالعود ويغنى وهو بعد صغير . .

---

(١) علية . . بضم العين وفتح اللام وتشديد الياء المفتوحة .

وممن له الحان وغناء من أولاد الخلفاء . عبد الله بن محمد الأمين ، وهو من أبناء الخليفة الأمين بن الرشيد ، اشتغل بمنادمة أبناء عمومته خلفاء العباسيين ، من الواثق إلى المتوكل إلى المنتصر . . ثم أربعة خلفاء بعدهم، ونال منهم جوائز كثيرة ، وكان ميراثه من أبيه الذى خلع من الخلافة وقتل ، شيئا قليلا، فانتفع بما أفاءه عليه فن الغناء . .

أما عبد الله بن المتوكل فكان له ثلاثمائة لحن ، فاجتهد أن يجعلها ثلاثمائة وستين صوتا كعدد أيام السنة الهجرية ، فلما اتمها اعتزل التلحين والغناء .

وقد أنجب الخليفة المتوكل عددا كبيرا من البنين ، منهم ثلاثة خلفاء عرفوا بالغناء والتلحين وهم : المنتصر والمعتز والمعتمد . . وحفيداه عبدا الله بن المعتز والخليفة المعتضد . . وكان المعتضد يغنى ويلحن ، مع اجتهاده فى حفظ الدولة وإصلاح شأنها بعد فساده . .

الخليفة الواثق

أما أشهر مغن ملحن بين جميع خلفاء بنى العباس وبنى أمية ، فهو الخليفة الواثق ، تولى الخلافة بعد أبية المعتصم ، ولم يمكث فيها إلا خمس سنوات ، ولكنه ترك فى تاريخ صناعة الغناء أثرا بعيدا . .

وكان إذا تحدث عن صناعة الغناء قال : « إنما هذه فضلة أدب وعلم مدحه الأوائل واشتهاه أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ، والتابعون بعدهم ، وكثر فى حرم الله ومهاجر رسول الله» . . يعنى أن الغناء العربى انما نشأ فى مكة والمدينة ولم يُعِبْه الصحابة والتابعون ، ولم يكن الواثق يلقى هذا الكلام على عواهنه . .

قالت عريب المغنية الحاذقة البصيرة بالصناعة : « صنع الواثق مائة صوت ، ما فيها صوت ساقط ، ومنها لحنه :

هل تعلمين وراء الحب منزلـة
تدنى إليك فإن الحب اقصانى

وقال اسحاق الموصلى : « كان الواثق أعلم الخلفاء بالغناء ، وبلغت صنعته مائة صوت ، وكان أحذق من غنى بضرب العود » .

وكان الواثق يتواضع للمغنين ويخالطهم باعتبارهم زملاءه فى الصناعة ، وينتهز كل فرصة لمجالستهم ورفع التكلف بينه وبينهم . . ومن ذلك أنه لما خرج أبوه المعتصم إلى الحرب المشهورة فى « عمورية » ببلاد الروم ، انتدبه للجلوس فى كرسيه بمدينة « سر من رأى » أو «سامرا » قاعدة الدولة أيامئذ ، فوجه الواثق إلى « زملائه » المغنين أن يبكروا إليه ، فحضروا وقال لهم إنى لا

أجلس على سرير حتى اختلط بكم ، ونكون كالشىء الواحد ، فاجلسوا معى حلقة» . . فلما جلسوا قال لهم : « أنا أبدأ الغناء » . . ثم أخذ عودا فغنى لحنا من ألحانه المشهورة ، وغنى بعده كبار المطربين حتى انتهى الدور إلى اسحاق الموصلى فتدلل واعتذر ولم يأخذ العود وقال : لا استطيع الغناء اليوم . . فقال الواثق : دعوه ! . . ثم أخذ العود وغنى لحنا ثانيا من ألحانه ثم ثالثا . . وكان ذلك كله والجيش الزاحف إلى عمورية تلبية لصرخة المرأة الهاشمية » وامعتصماه » . . لم يبعد إلا قليلا عن سامرا . .

وقد انتصر الجيش ـ كما هو معلوم ـ ولم يقل أحد من المعتزلة ولا من الحنابلة حينذاك : كيف ينتصر الجيش وولى عهد الخلفة جالس يغنى ، يحف به أهل الطبل والزمر ؟ ! . .

وجمع الواثق فى قصره حين تولى الخلافة عددا كبيرا ممن توسم فيهم مخايل النبوغ فى الغناء . . تحدث أحدهم فقال : « دعا بنا الواثق يوما فقال لنا : خذوا هذا الصوت ، ونحن عشرون غلاما ، كلنا يغنى ويضرب ، ثم القى علينا لحنا يقول :

أشكو إلى الله ما ألقى من الكمد
حسبى بربى فلا أشكـو إلى أحـد

« فما زال الواثق يردده ، ويشدد علينا فى إتقان حفظه على أصح وجه ، حتى حفظناه جميعا» .

فانظر إلى هذا الفنان العظيم الذى لم تشغله مشكلات الدولة عن رعاية فنه ومن يأنس فيهم الرغبة فى هذا الفن الجميل ! . .

على أن هؤلاء الذين ذكرت اسماءهم كتب التراث من الخلفاء وابنائهم وبناتهم ممن غنوا ولحنوا ، ليسوا إلا أفرادا قلائل تخطت شهرتهم أسوار قصورهم وبلغت الناس . . أما غالبية سكان تلك القصور فلم يعرف عنهم أحد شيئا ولو أحصيناهم على امتداد العصر العباسى الأول ـ مائة سنة ـ لبلغوا الألوف من أولاد الخلفاء وأولادهم وأحفادهم . . وكلهم نال قسطا وافرا من ثقافة ذلك العصر ، خصوصا الشعر والغناء اللذين كانا شارة الحضارة والفتوة ورهافة الوجدان فى ذلك الزمان . .

وقد أخذ عدد المغنين والمغنيات فى البيوتات الهاشمية يتناقص مع تدرج الدولة العباسية فى الانحدار ، حتى انقطعت صلتهم بالغناء العربى المتقن ، وارتضخت ألسنتهم وحناجرهم لهجات فارسية وتركية وهندية وأفريقية . . وفقدت المصطلحات والمقامات الغنائية اسماءها العربية ، واستعارت اسماء اعجمية . .

ولم نذكر بطبيعة الحال احدا من أبناء الخلفاء فى الأندلس والمغرب ومصر ، ولكننا لا نغفل

الاشارة إليهم تنبيها إلى اتساع صورة الغناء العربى فى ذلك العصر كاتساع الأرض العربية من الاندلس إلى الهند . .

وفى عصور التدهور والانحطاط التى تلت ذلك العصر ارتفعت صيحات تحريم الغناء وتكاثرت كتب التحريم . . ولم تكن هذه الصيحات صدى انحطاط الغناء بقدر ما كانت صدى انحطاط الدولة ونظامها الاجتماعى . . ولم ينكمش الغناء العربى على ذاته فى العصور الإسلامية الوسطى « المملوكية والعثمانية » إلا انسياقا فى تيار الانكماش العام للمجتمع الإسلامى ، ولم تكن مقالات التحريم إلا قطعا صغيرة من القش والحطام تسبح فى ذلك التيار البائس . .

وفى تلك العصور صار من أكبر العيوب أن يتعلم السلطان أو الأمير أو الكبير المملوكى فن الغناء ، بعد أن كان الخليفة الأموى أو العباسى العظيم يلحن ويغنى وهوعلى رأس المجتمع الإسلامى المتقدم على مجتمعات العالم كله . .

وقد خفتت صيحات التحريم عند بزوغ النهضة العربية فى مطلع القرن الماضى ، ثم تلاشت تلك الصيحات أكثر من مائة وخمسين عاما . .

وها هى ذى تعود فى أيامنا . . فهل عدنا إلى العصور الوسطى المملوكية والعثمانية ؟ ! . .

الفصل الثاني

شيوخ الغناء المصرى وتلاميذهم

* شيوخ الغناء المصرى
* مخترع فن الدور الغنائى
* فن الدور وتطوره فى الغناء المصرى
* الأدوار الوحيدة
* فن الدور للرجال فقط
* معركة حول أدوار محمد عثمان
* نواقيس عبده الحامولى
* حكاية عشنا وشفنا
* لما بدا يتثنى
* الشيخ القصبجى والسنباطى أفندى فى الأدوار والطقاطيق

شيــوخ الغــــناء
المصرى الحديث

كان « المعلم شعبان » شيخًا لطائفة المغنين فى عصر محمد على باشا ، ولكنه كان يدين بالولاء ويعترف بالأستاذية لاثنين من المشايخ هما : الشيخ شهاب الدين محمد إسماعيل ، والشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب . .

ولد الشيخ شهاب فى آخر عصر المماليك الجراكسة العثمانيين عندما كان يتولى الحكم المملوكان الشهيران : إبراهيم بك ومراد بك اللذان هزمهما نابليون بونابرت فى معركة أمبابة أو الأهرام ، وصاح يومئذ فى جنوده صيحته التاريخية المشهورة : « إن أربعين قرنا تنظر إليكم من قمم هذه الأهرام » !

أما الشيخ المسلوب فقد ولد بعد انقضاء إمارة إبراهيم بك ومراد بك بقليل ، أى فى عهد المملوك « البرديسى بك » الذى نهب أهل القاهرة حتى خرجوا إلى الطرقات ينددون به فى هتافهم الذى سجله التاريخ : « إيش تاخد يا برديسى من تفليسى » ! . .

وبفضل هذين الشيخين « شهاب الدين والمسلوب » أخذ الغناء المصرى ينهض منذ الربع الأول من القرن التاسع عشر ، حتى بلغ أوج نهوضه بين العشرينيات والستينيات من القرن العشرين .

والشيخ شهاب الدين هوالذى رسم لمعاصريه صورة فن التواشيح الأندلسية بتأليفه كتابا عظيم الأهمية أشتهر باسم « سفينة شهاب » . . جمع فيه مئات التواشيح الأندلسية التى كانت توشك أن تندثر ، ولم يكن المغنون والملحنون فى أيامه يعرفون عنها شيئا . . ومن هذه التواشيح ظفروا بزاد عظيم أعانهم على الخروج من عنق الزجاجة الذى عاشوا فيه طوال عصر انحطاط الغناء المصرى الذى أمتد من أول دولة المماليك البرجية الجركسية إلى أخر دولة العثمانيين فى مصر (١) وقدكتب علماء الحملة الفرنسية الذين عاشوا فى مصر ثلاث سنوات ، تقريرا هاما عن حالة الغناء

(١) مرت الإشارة إلى هذا فى الصفحات السابقة .

المصرى المتدهورة فى خاتمة القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . .

وكان الشيخ المسلوب هو الذى ارتاد طريق « الدور الغنائى » لزملائه الملحنين والمغنين قبل مائة عام ، وتلقفه منه عبده الحامولى ومحمد عثمان ، وبلغ فن « الدور » على يد هذين قمة نجاحه وسيطرته على أسماع الناس فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وظل كذلك حتى أواخر العشرينيات من القرن العشرين .

كان الشيخان شهاب الدين والمسلوب من أبناء الأزهر كجميع المشتغلين بالأعمال الثقافية والعلمية فى عصرهما . . فكل شاعر أو كاتب أو منشد أو مقرىء أو مغن كان لابد له أن يلم بشىء كثير أو قليل من العلم فى الأزهر قبل أن ينطلق إلى ساحة الحياة ، وكل المهندسين والمدرسين والأطباء وكثير من قادة الجيش فى عصر محمد على مروا بالأزهر ، ولم يكن ممكنا أن يسافروا فى البعثات إلى أوروبا قبل أن يمروا به . .

وهكذا تخطى الغناء المصرى ـ بفضل الشيخين الأزهريين شهاب والمسلوب ـ مستنقع الألحان البدائية التى أوشك أن يغرق فيها خلال عهود التدهور القومى والاجتماعى بعد تدمير بغداد على يد هولاكو فى القرن الثالث عشر الميلادى ، وسقوط غرناطة فى ايدى القشتاليين «الأسبان» فى آخر القرن الخامشر عشر. .

وأقبل جماعة من خريجى الأزهر ، أو ممن حضروا بعض دروس الأزهر ، أوأخذوا عن الأزهريين بعض العلم ، فأكثروا من تأليف القصائد والأزجال والاشتغال بتلحينها وإنشادها . . وكان هؤلاء هم الطلائع الذين أعادوا الغناء العربى فى مصر إلى أسلوبه المتقن الحضارى ، بعد أن طغت عليه أساليب الغناء الغجرى والعثمانى والفارسى وغيرها مثات السنين ، وأوشكت مقاماته وإيقاعاته وطرائقه أن تضيع تماما لولا ما بقى منها فيما كان يغنيه الفولكلوريون المجهولون وحفظة التراث المتواتر من أغانى الأفراح ونياحة المآتم والأناشيد الجماعية فى الحقول أو فى الأعمال الحرفية والمعمارية وأهازيج الملاحم فى المقاهى .

هكذا كان لهؤلاء المشايخ ذوى الفطرة الفنية والأدبية الحساسة النقية أكبر الأثر فى رد الغناء العربى إلى أسلوبه الحضارى ، والتمهيد لتطوير هذا الأسلوب فى المستقبل تطويرا واسعا عميقا . .

وارتبط هذا العمل العظيم فى مجال الغناء بالنهضة القومية البازغة فى ذلك العصر ، وقد شملت هذه النهضة كل شىء تقريبا ، وكان ما صنعه أولئك المشايخ الفنانون فى الغناء شبيها بما صنعه محمود سامى البارودى باشا فى الشعر ، إذ ثار على طريقة الشعر العثمانى ورد الشعر العربى إلى طريقته الأصلية واكتملت بتحرير الشعر العربى من طريقة شعراء العصر العثمانى ،

وتـحرير الغناء العربى من الصراخ الغجرى والعثمانى البدائى . . اكـتملت لهـذين الفنين ـ الغنـاء والشعر ـ ثورة مزدوجة رائعة ردت إليهما وجههما العربى الأصيل . .

ولا يثير دهشتنا الآن ارتباط نهضة الغناء العربى بنهضة الشعر العربى فى زمن واحد ، فإن الغناء هو قرين الشعر عندنا نحن العرب ، وقد سقطا وانقطعا معا فى عصور السقوط والانقطاع ، فلا عجب أن ينهضا معا عندما سنحت الفرصة للنهوض . .

كذلك لا يدهشنا أن المشايخ هم الذين انهضوا الغناء وانهضوا الشعر معا فإن المشايخ كانوا خلاصة مثقفى الأمة الغيورين على تراثها القومى ، وإذا تذكرنا اليوم أساتذة البارودى فى الشعر والأدب ، قلنا ـ بلا حرج ـ إن البارودى « المطربش » كان شيخا معمما بتخرجه فى الأدب والشعر على أيدى الأزهريين وكتبهم . . وكذلك كان عبده الحامولى وزملاؤه المطربشون فى أيامه وبعد أيامه ، تلاميذ للمشايخ بما تعلموه منهم ، وإن لم يجلسوا إلى أعمدة الجامع الأزهر . .

كان عبده الحامولى أكبر مطربى عصر النهضة قبل مائة عام ، ولم يكن أزهريا بنشأته ، ولكنه اكتسب علمه ورهافه حسه من الأزهريين ، وغنى أشعارهم وألحانهم ، فقد نـظم له أغانيه عدد من المشايخ الألمعيين أمثال : على الليثى ـ نديم الخديو وشاعره ـ وعلى أبو النصر ، وعبد الرحمن قراعة ـ مفتى الديار المصرية فى وقته ـ ومحمد الدرويش ، وأحمد وهبة ، وغيرهم . .

وألف الأغانى ولحنها للحامولى شيوخ آخرون ، مع أن الحامولى نفسه كان من أكبر الملحنين ، ولكن الفن كان مرتبطا بأولئك الفنانين الشيوخ الذين انتزعوا بأعمالهم الفنية إعجاب مجتمعهم واحترامه ، فانضم إليهم فى التأليف للحامولى اثنان من أشهر باشوات العصر ، هما الشاعران محمود سامى البارودى باشا وإسماعيل صبرى باشا .

ونال الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب مكانة خاصة بين شيوخ فن الغناء والتلحين ، فهو ـ كما تقدم ـ رائد فن الدور ، وهو أقدم الشيوخ الفنانين عهدا بالفن ، فقد ولد فى آخر القرن الثامن عشر ، وعاش إلى سنة ١٩٢٨ ، حوالى مائة وثلاثين عاما . . وقد تعلم هذا الفنان الكبير فى الأزهر ، ثم اشتغل منشدا فى الموالد ، ولما نضجت موهبته اتجه إلى الغناء والتلحين ، وبرع فى تلحين التواشيح حتى قيل إن احدا من الملحنين لم يبلغ مستوى الأندلسيين فى تلحين التواشيح ، إلا الشيخ المسلوب فإنه بلغ ذلك المستوى وتخطاه ورسم طريق فن التوشيح لمعاصريه ولمن جاء بعدهم ، كما رسم لهم طريق فن الدور الغنائى .

وأشهر ما بقى لنا من تواشيح الشيخ المسلوب توشيح « لما بدا يتثنى » وهو من صيغة «الروندو» . . ويعتبر مثالا فى دقة الصنعة وحلاوتها وسهولتها وامتناعها . . وقد جمع هذا الموشح صورا من الموسيقى والغناء العربى ، مع موافقته لقواعد الموسيقى الأوروبية . . وتتمثل فى نغماته

وإيقاعاته موهبة الشيخ المسلوب وبراعته ودقته ، حتى لقد استكثر بعض من لا علم لهم بمقدرة الشيخ أن يكون هو ملحن هذا الموشح ، فزعموا أنه موشح أندلسى قديم ، فكيف فاتهم أن يزعموا أيضا أن أدواره كانت أدوارا أندلسية ، وإن كان الأندلسيون لم يعرفوا شيئا اسمه فن الدور؟! . .

وكثر بعد انقضاء أيام الحامولى ومحمد عثمان ظهور المطربين والملحنين والعازفين على العود والقانون والناى والكمان الذى كان يسمى « الكمنجة الرومية » . . وكان هؤلاء جميعا من ذوى النسب القريب أو البعيد إلى الأزهر وشيوخه . .

ووثب إلى قمة فن الغناء بعد اختفاء الحامولى الشيخ يوسف المنيلاوى ذو النشأة الأزهرية ، وغنى من ألحان الحامولى كما غنى من ألحان الشيخ المسلوب والمشايخ الآخرين .

واستفاد الشيخ المنيلاوى من غناء الألحان الكثيرة المتقنة التى خلفها الملحن الموهوب الكبير محمد عثمان ـ توفى سنة ١٩٠٠ ـ حتى نسب الناس بعض هذه الألحان إلى المنيلاوى ، ولكنه كان حريصا على نسبة هذه الألحان إلى صاحبها رحمه الله . . وهكذا كانت أخلاق ذلك الرعيل من الفنانين الرواد الذين حملوا رسالة النهضة ومهمة الإحياء . . ومنهم الشيخ سيد الصفتى ـ المغنى الملحن البارع ـ والشيخ محمد الشنتورى ، والشيخ خليل محرم ، والشيخ على القصبجى ـ والد الملحن محمد القصبجى ـ والشيخ أحمد إدريس . والشيخ أبو العلا محمد ـ ملحن أم كلثوم الأول ـ وكثيرون لا يمكن إحصاؤهم . .

ثم بدأ « الأفندية » يتكاثرون بين المشايخ فكان أشهر المطربين الأفندية عبد الحى حلمى ، ومحمد سالم العجوز الذى لم يكن أفنديا إلا بالطربوش على رأسه ، أما زيه فكان أزهريا ، وقد عاش الشيخ العجوز أو العجوز أفندى أكثر من مائة سنة ، لم ينقطع خلالها عن الغناء إلا فى آخر أيامه . .

ثم جاء سلامة أفندى حجازى الذى استبدل بالزى الأزهرى زى الأفندية ، ولكنه لبث يحمل لقب « الشيخ » طوال حياته . . وكان الشيخ سلامة مؤذنا فى شبابه الأول ، فلما احترف الغناء أحدث فيه ما يشبه الانقلاب ، فلم يكتف بالغناء فى الأفراح والحفلات الخاصة ، بل أنشأ مسرحا غنائيا ونقل الغناء من القصور والسرادقات إلى المسرح . .

إلا أن مسرحه لم يكن فى الحقيقة مسرحا غنائيا بالمعنى الفنى الدقيق ، فقد بقيت ألحانه على الوضع الفنى القديم إلا فى القليل منها ، وكان يغنى على المسرح كل ما يطلبه منه المتفرجون بغض النظر عن سياق المسرحية وقصتها ، فإذا طلب الحاضرون منه ـ مثلا ـ ليالى ومواويل . . قطع التمثيل وغنى لهم ما طلبوه حتى يكتفوا ثم يعود إلى ما قطعه من مسرحيته وحكايتها وألحانها . .

وكان عصر المنيلاوى والعجوز والصفتى وسلامة حجازى عصر المغنين والملحنين الكبار بعد عصر الحامولى ، ونبغ فى هذا العصر عدد من كبار الملحنين أمثال إبراهيم القبانى ، وداود حسنى، وعلى القصبجى ، وكامل الخلعى . . ثم سيد درويش الذى جاء فى آخر عصر سلامة حجازى وتلك الكوكبة من نجوم الغناء المتقن الجديد . .

إلا أن ظهور المسرح الغنائى وانتشاره فى ذلك العصر ، لم يمنعا المشايخ أن يستمروا فى زحفهم الفنى ومذهبهم الغنائى على تفاوت بينهم فى الأهداف والمقدرة على بلوغها .

بعضهم كالشيخ إسماعيل سكر استمر فى طريقة « الإنشاد » فى الموالد لأن « فن المولد » ـ إن صح التعبير ـ كان أيامئذ فى أوج مرحلته التاريخية المزدهرة ، وحوله جمهور عريض من المتصوفة وعامة عشاق السماع من المشايخ والأفندية . .

وقد تتلمذ على الشيخ سكر « مطربون » استوعبوا طريقته المحكمة فى الإنشاد ، ونقلوا التكنيك الفنى الإنشادى إلى غناء الأدوار والتواشيح والقصائد والطقاطيق والمواويل . . وبرع من بين هؤلاء ملحنون لمعوا فى مضمار التلحين عشرات السنين ، فى مقدمتهم الشيخ زكريا أحمد . .

ويمكن اعتبار الشيخ على محمود امتدادا للشيخ إسماعيل سكر فى الإنشاد ، ولكن الشيخ على محمود غنى أيضا وبرع فى الغناء واعتبره معاصروه مغنيا وملحنا لا مجرد منشد أو «موالدى » كسلفه الشيخ سكر . .

ومن يستمع الآن إلى قصيدة « يا نسيم الصبا تحمل سلامى » التى سجلها الشيخ على محمود فى أسطوانه قبل ستين عاما ـ وهى تمثل مذهبه الفنى خير تمثيل ـ يجد أن الشيخ الفنان قد خطا من الإنشاد إلى الغناء خطوة متميزة عجيبة ، ولكنه لم يقطع صلته بالانشاد لأنه كان المورد الرئيسى لرزقه ، مع تلاوة القرآن الكريم . . وكان لابد له من ممارسة الإنشاد والتلاوة والغناء لجمع الرزق من أطرافه ، ولم يكن جمعه مع ذلك مطلبا سهل المنال ! . .

وعلى يد الشيخ على محمود تتلمذ الكثيرون من مطربى وملحنى العشرينيات والثلاثينيات، بل تتلمذ عليه أيضا محمد عبد الوهاب الذى أصبح زعيم التجديد فى الغناء العربى الحديث وقطع صلة فن الغناء بفن الإنشاد ، إلا ما كان ينبغى بقاؤه من الأساليب اللحنية الأصيلة وقوة الأسر فى الأداء . .

ومع ذلك عاشت طريقة على محمود فى الإنشاد زمنا طويلا ، وكان آخر فرسان هذه الطريقة الشيخ طه الفشنى ـ وله إضافات خاصة ـ ثم الشيخ محمد الفيومى المنشد المقرىء المغنى النابغة الذى جحده معاصروه . .· رحمه الله . .

وللشيخ أبى العلا محمد صفحة خاصة فى الغناء المصرى الحديث ؛ لأنه كان أستاذ كوكب الشرق أم كلثوم فى بداية حياتها الفنية ، وأم كلثوم هى ثلاثة أرباع الغناء المصرى الحديث .

ومن المصادفات ذات الدلالة أن قصيدة « وحقك أنت المنى والطلب » التى لحنها وغناها الشيخ أبو العلا ، ناسجا فيها على منوال طريقة الحامولى فى تلحين القصائد ، هى من تأليف الشيخ عبد الله الشبراوى الذى كان شيخا للجامع الأزهر فترة من القرن الثامن عشر وله قصائد وتواشيح غناها مطربو عصره بأساليبهم المتواضعة . .

وبعد أن غنت أم كلثوم هذه القصيدة وغيرها من ألحان الشيخ أبى العلا محمد ، اتجه الشيخ إلى التدقيق فى إقامة التوافق بين الكلام والألحان ، فأخرج تحفته الرائعة « أفدية إن حفظ الهوى أو ضيعا » . . من نظم شاعر العصر الأيوبى : « ابن النبيه » . . غنتها أم كلثوم فى آخر العشرينات بعد أن غناها الشيخ وسجلها على اسطوانة ، فكانت من أجمل الألحان التى تكامل فيها التوافق بين الشعر والغناء ، فقد وضع الشيخ الكلام واللحن فى وعاء واحد ، وأتاح للصوت ـ صوت أم كلثوم العبقرى ـ أن يستعرض كل جماله واقتداره وعذوبته وجزالته . . وتلك هى الصورة الرائعة التى كان عليها الغناء العربى المتقن فيما حدثتنا به كتب القدماء رحمهم الله . .

وقد أكمل الشيخ أبو العلا من خلال صوت أم كلثوم مهمته التاريخيه . . فى تخليص الغناء العربى نهائيا من العجمة العثمانية والرطانة الفارسية والفهاهة الغجرية التى عبثت بحناجر المطربين والمطربات فى مصر والبلاد العربية مئات السنين ! . .

ولم يكن فى هذه الوثبة الفنية للغناء العربى أدنى شىء مستمد من الغناء الأوروبى ، بل كانت قائمة على انبعاث الطريقة العربية الحضارية فى الغناء ، وكان صوت أم كلثوم بمزاياه الجبارة ، من أهم العوامل التى جعلت نجاح هذه الوثبة مؤكدا ولا جدال فيه ، على أن تكنيك الغناء الأوروبى كان مفيدا للغناء العربى فى المرحلة التالية من مراحل نهضته الحديثة . .

ولا داعى ـ بطبيعة الحال ـ للإفاضة فى الحديث عن الشيخ سيد درويش ، فإن الكلام عنه يتجدد عودا على بدء بلا انتهاء . . حسبنا أن نقول عنه إنه لم يتعلم فى الجامع الأزهر ، ولكنه تعلم فى الكتاتيب التى كانت تعد تلاميذها للالتحاق بالأزهر ، وارتدى العمامة والجبة ، وعاش إلى أخريات حياته شيخا بالاسم والمظهر ، ولم يتطربش ويتفرنج فى ثيابه إلا فى السنوات القلائل الأخيرة من حياته القصيرة الحافلة . .

ولم يكن سيد درويش بلا أساتذة كما يتصور بعض مريديه ، فقد تلقن أصول الغناء والتلحين بإدمانه الاستماع إلى الحان كبار الملحنين ، كما تعلم كثيرا على يد الشيخ على إبراهيم ضارب الدف الذى كان حجة فى الأدوار والموشحات ، بصيرا بالإيقاعات والمقامات ، فألحقه سيد درويش بفرقته وتلقن منه كل ما استطاع أن يتلقنه ـ وهو كثير ـ وأضافه إلى محفوظه القديم من ملحنى مصر والشام . .

وممن يذكر فى مجال العلم بالأدوار والتواشيح والإيقاعات والمقامات الشيخ درويش الحريرى الذى تتلمذ عليه الكثيرون والكثيرات ، وممن يذكر أيضا الشيخ محمود صبح المقرىء الملحن المغنى العازف والضارب لكثير من الآلات الموسيقية . .

بقى شيخان هما زكريا أحمد ومحمد القصبجى . . كلاهما لبس العمامة والجبة ، ونشأ أولهما فى الأزهر ، وثانيهما على مقربة من الأزهر ، فى مدرسة أولية للمعلمين. ينتمى كل شىء فيها إلى الأزهر . .

لم يمض زكريا فى دراسته الأزهرية إلا قليلا ثم انضم إلى بطانات المنشدين فى الموالد، ودخل فى فرقة الشيخ سكر وتعلم منه ، ثم تتلمذ على الشيخ الحريرى ، واشتغل بالغناء والإنشاد والتلحين وهو بعد شيخ لم يتحول إلى زى الأفندية ، ولما تحول إلى هذا الزى لم يفارقه لقب «الشيخ»، فعاش يحمله سعيدا به إلى آخر حياته . . وكان فى ألحانه أمة وحده ، لا ينازعه طريقته أحد ، وإن حاول تقليده فى قليل منها مشايخ آخرون بارعون مجتهدون كالشيخ سيد مكاوى فى أيامنا . . ومشايخ سبقوه فى سالف الأيام . .

عاش زكريا فى عصر التجديد العاصف الذى قاده القصبجى وعبد الوهاب والسنباطى ومن تتلمذ عليهم من ملحنى عصرنا ، ولكنه لم يتزحزح عن طريقته فلحن بها لأم كلثوم وأصوات أخرى كثيرة .

وخلع الشيخ محمد القصبجى عمامته وجبته ولبس البدلة رمزا للتجديد فى فن الغناء ، وكان فى مقدمة المجددين ، ويعتبر مونولوج « إن كنت اسامح » الذى لحنة لأم كلثوم منذ ستين عاما ، أعلى صيحة للتجديد الغنائى فى ذلك العهد .

بقى أن نقول : إن هؤلاء الفنانين المشايخ تمكنوا من إعادة « تعريب » الغناء العربى . . وقد اقتضت العجمة الطويلة التى رانت على الأمة العربية فى ماضيها ، حملتين من حملات «التعريب». . إحداهما فى الغناء ، والأخرى فى الشعر والأدب والثقافة . . وقد نجحت الحملتان معا بفضل هؤلاء الشيوخ النابغين المخلصين الكرام [1].

وأمتهم تذكرهم بالعرفان لأنهم أنهضوا فنا عريقا من فنونها يتصل بوجدانها وشخصيتها ووجودها بين الأمم المتحضرة . .

---

(١) يبدو أن الأمة العربية صارت فى حاجة إلى حملة ثالثة لتعريب غنائها وشعرها الآن بعد أن استعجم المغنون والشعراء مرة أخرى ! . .

مخترع فــن الــدور الغنائى

عرفت المطرب المرحوم إبراهيم عثمان وأخاه المطرب المرحوم عزيز عثمان فى مجلس حافل للملحن المغنى المقرئ عازف القانون والعود والكمان والناى المرحوم الشيخ محمود صبح . .

كان ذلك فى أواخر سنة ١٩٣٩ ، وكنت طالبا صغيرا بمدرسة قنا الثانوية ـ فى صعيد مصر ـ أزور القاهرة لأول مرة فى صحبة والدى الذى كان له شغف ومعرفة بالغناء والموسيقى ، مع ما كان عليه من الاشتغال بالدين ، والدعوة إليه ، ونظم الشعر فى شئون الإسلام والمسلمين . .

تعلمت من والدى أن العرب والمسلمين كانوا من أشد الأمم اهتماما بالغناء والموسيقى ، وأن الغناء العربى نشأ فى مكة والمدينة خلال القرن الأول الهجرى . .

وعلى طريق والدى سرت ، حتى صار اهتمامى بالغناء والموسيقى أضعاف اهتمامه ، وصدرت لى فى هذا الفن كتب وبحوث ، وثابرت على الكتابة عنه وعن أبطاله وبطلاته قرابة خمسين عاما ، منذ صدر لى كتاب عنوانه « كواكب الفنون فى مصر » سنة ١٩٤٤ . .

كان مجلس الشيخ محمود صبح غاصا بأصدقائه والمعجبين بفنه أو بفنونه الكثيرة ، وكان الرجل ضريرا فلما دخلنا مجلسه حيّاه والدى وعرّفه بنفسه فرد التحية بأحسن منها وقال له : عرفتك من صوتك ! . . ثم حيا والدى رجلين آخرين ، وسمعته يقول لأحدهما : أوحشتنا يا أستاذ إبراهيم ، ويقول للآخر : كيف الحال يا أستاذ عزيز ؟! . .

وقد وصفت هذا المجلس فى إحدى مقالاتى قديما بعد انقضاء أكثر من عشرين عاما على شهودى هذا المجلس وسماعى فيه لأول مرة صوت الشيخ محمود صبح ، وصوت إبراهيم عثمان وعزيز عثمان ، وهما اللذان حياهما أبى تلك التحية المقتضبة ! . .

كنت أيامئذ صغير السن قليل الخبرة ولكننى كنت محنكا فى سماع الغناء ومعرفة غثه من سمينه ، فأنا أسمعه منذ كنت فى الخامسة من عمرى ، مع شيوخ من أهل البصر به ، ومنهم والدى رحمه الله وعدد كبير من ذوى قرابتى المطربشين والمعممين ! . .

وهكذا عرفت ان الشيخ محمود صبح مطرب ذو صوت « عثمانلى » النبرات ، أما إبراهيم عثمان وعزيز عثمان ، فلم يعجبنى صوتاهما ، ولكن أعجبنى ما غنياه من ألحان والدهما الملحن الكبير المشهور المرحوم محمد عثمان . .

سمعتهما فى ذلك المجلس الحافل لأول مرة ، فلم يكن لهما اسطوانات عندنا ، لأن والدى كان ينتقى الأصوات التى يستحسنها فقط ، أو يستحسن بعض الكلام الذى تتغنى به ، ولم يكن إبراهيم وعزيز من هؤلاء ولا هؤلاء . .

وقال لى والدى ونحن ننصرف بعد انفضاض المجلس الحافل :

ـ فى العالم القادم إن شاء الله ، نسمع أصواتا أحسن من هذه الأصوات ! . .

ولكن ذلك العام الموعود ـ عام ١٩٤٠ ـ جاء وقد دخلت الحرب العالمية الثانية حدود مصر الغربية ، وتوفى والدى فى آخر العام بعد أن مرض منذ بدايته تقريبًا . .

ولما جئت إلى القاهرة سنة ١٩٤٢ ، كنت وحيدا ، وكان الشيخ محمود صبح قد توفى ، وتغيرت القاهرة ، فصار ليلها ظلاما تطبيقا لأوامر « الإظلام التام » خلال الحرب ، وملأها جنود الامبراطورية البريطانية ، حتى صار المرء يخشى أن يخرج إلى الشارع ليلا . . ولم تبق عامرةً فى ليالى القاهرة إلا الملاهى الهابطة التى يصخب فيها جنود الامبراطورية حتى مطلع الفجر ! . .

وفى ليلة الخميس الأول من كل شهر كان مسرح الأزبكية بميدان العتبة الخضراء فى القاهرة يوضع تحت حراسة الشرطة المصرية ، حتى تستطيع أم كلثوم أن تغنى فيه وهى آمنة مع جمهورها من اقتحام جنود الامبراطورية للمسرح ! . . فإذا انتهت أم كلثوم من الغناء فى الساعة الواحدة بعد منتصف الليل ، عادت إلى بيتها فى الزمالك تحت حراسة كثيفة من الشرطة المصرية تخترق بها « شارع فؤاد » الذى كان من أشد شوارع القاهرة ازدحاما بالجنود السكارى ! . .

هكذا كانت القاهرة ليلا فى ذلك العام الذى جئتها فيه وحيدا . . أما فى النهار فتبدو كأنها اغتسلت من ظلام الليل ومن صخب الجنود السكارى ، وتصبح الحياة فى كل مكان عادية تقريبا . .

وذات نهار من ذلك العام التقيت بالأستاذ عزيز عثمان المطرب الذى سمعته لأول مرة فى مجلس الشيخ محمود صبح . .

كنت قد تعرفت بعد سماعى إياه لأول مرة ، على صوته فى الإذاعة ، وتفهمت حقيقة صوته من خلال الميكرفون أكثر مما تفهمتها فى ذلك المجلس العابر ، وعرفت أنه صوت أجش ، ضعيف الأسر ، محدود المساحة ، لكنه يؤدى الألحان القديمة بأمانه قدر استطاعته . .

ثم مضت الأعوام وأنا ألتقى بعزيز عثمان من وقت إلى آخر على حسب الظروف ، وأتابع صوته فى الإذاعة فأجده يزداد تدهورا ، ويفقد حتى مزاياه القليلة التى كانت له ، حتى صار يُضرب

بصوته المثل فى « الوحاشة » فيقال : « أوحش من صوت عزيز عثمان » ! . . .

واستغل عزيز عثمان « وحاشة » صوته فتحول إلى ممثل سينمائى كوميدى يُضحك جمهور أفلامه بأغان هزلية خفيفة الظل ، يستخدم فيها نبراته الرديئة بحنكة ودراية فيثير الضحك ، وبخاصة حين يمثل دور مطرب من مطربى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، أمثال الشيخ محمد المسلوب ، أو محمد سالم العجوز أو محمد عثمان . .

قلت له يومًا وكأنى أعاتبه :

ـ إن والدك المرحوم محمد عثمان ليتململ فى قبره من جراء تقليدك الساخر لأدواره وأدوار زملائه فى أفلامك الهزلية ! . .

قال :

ـ ماذا أصنع ؟ ! . . أكل العيش يتطلب ذلك ! . .

قلت :

ـ هل تظن أن فن الدور الغنائى الذى كان والدك أعظم فرسانه قدمات فى عهد أم كلثوم وعبد الوهاب الآن ؟! . . « كان ذلك فى أواخر الأربعينيات » . .

قال حزينا آسفا :

ـ هذا ما حدث فعلا ، فقد انقطعت أم كلثوم عن غناء الأدوار منذا بداية الثلاثينيات ، وكذلك عبد الوهاب ، وقد غيرت أم كلثوم وعبد الوهاب وجه الغناء منذ منتصف العشرينيات ، فانصرفت الجماهير عن أدوار محمد عثمان وغيره ولم يعد الدور يصلح الآن إلا لإضحاك الناس فى الأفلام الهزلية ! . .

قلت له :

ـ صالح عبد الحى مازال يغنى أدوار أبيك ويطرب بها الناس . .

قال :

ـ لا تقل : الناس ، بل قل : بعض الناس ، أو أقلية من الناس.

كذلك كان الموقف فى الغناء المصرى حتى أواخر الخمسينيات ثم بدأت حركة بعث التراث الغنائى الحديث الذى كانت نشأته فى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا حين أصدر الشيخ شهاب الدين محمد بن إسماعيل المكى كتابه المعروف باسم « سفينة شهاب » متضمنا مئات من التواشيخ القديمة التى نسيها المطربون طوال العصر العثمانى الذى استعجم فيه الغناء العربى فى مصر وفى غير مصر وأوشك أن يفقد خصائصه . .

كان الشيخ شهاب شاعرا وموسيقيا وعالما فى عصر محمد على باشا وبعد عصره ، وكان تاليفه لكتابه إرهاصا بنهضة الغناء العربى فى مصر من جديد بعد رقدته الطويلة عندما كانت مصر «إيالة عثمانية» تتبع الدولة العثمانية تبعية مباشرة ، ويقلد مطربوها مطربى اسطنبول! . .

وبعد الشيخ شهاب كان أبرز علماء الغناء الشيخ محمد المسلوب الذى كان ملحنا قديرا ومغنيا شهيرا ثم شيخا على « أرباب المغانى » . . أى المغنين الرجال ، أما المغنيات النساء ، فَكُنَّ خارج شياخته هذه ، لأن معظمهن كن من الجوارى والراقصات ، وكان لطائفة منهن أوضاع اجتماعية متدنية ، إذ كن معدودات ضمن نزيلات الملاهى والأماكن ذات السمعة السيئة فى حى الأزبكية ، ولبثن كذلك إلى أن هجرت منيرة المهدية فى أوائل القرن العشرين مكانها فى ملاهى الأزبكية ، وتحولت إلى مسارح الشوارع الحديثة فى القاهرة ، كشارع عماد الدين الذى رفع الخديو عباس حلمى الثانى من شأنه حين بنى فيه عماراته الشاهقة فى مطلع هذا القرن ، ومازالت هذه العمارت تسمى حتى يومنا هذا « عمارات الخديوى » . .

وإلى عهد الشيخ المسلوب كان المغنون يسمون « دواخل مصر » وهو لقب يطلق على مشاهير المغنين والمغنيات ، وكانوا يتناقلون فيما بينهم قول « الشيخة زعزوعة » الزجالة المصرية القديمة التى قالت عن « الدواخل » زجلها المشهور :

دواخل مصر فى قاعه
حداهم بنت جنكية (١)
وزعزوعة ترقصهم
على شامى وشامية

ولهذا اللقب أصل قديم ، ففى كتاب « شفاء الغليل » وهو من كتب التراث القديمة يقول صاحبه : « المحدثون يسمون حُسْنَ الصوت دخولا ، ويسمون ضده خروجا ـ أى لخروجه ونشازه عن اللحن والإيقاع ثم قالوا : داخل ، ودواخل ، وأطلقوها على المغنين » . .

وبعد الشيخ المسلوب ـ وخلال عصره الذى امتد مائة وثلاثين عاما ـ ظهر عبده الحامولى ومحمد عثمان ، فكانا أشهر الملحنين والمغنين فى ذلك العصر ، وبهما ـ بعد الشيخ المسلوب ـ بدأت حركة إحياء الغناء العربى فى مصر ، كما بدأت حركة إحياء الشعر العربى بالشاعر محمد سامى البارودى باشا رائد شعراء الكلاسيكية الحديثة . .

---

(١) جنكية : أى مغنية تضرب على الجنك وهى آلة موسيقية كالعود .

كان عبده الحامولى صاحب اجمل الاصوات فى عصره ، ولكن محمد عثمان كان صاحب اجود الألحان ، فكان الحامولى يستعير منه ألحانه ليغنيها ويكسبها بجمال صوت رونقا خاصا . .

وقد سمعنا من المخضرمين وقرأنا لهم ما يشبه المبالغات ، بل الخرافات والأساطير عن جمال صوت الحامولى وقوته وسعة مساحته ، ويبدو أن الحامولى كان فعلا وحقا متفوق الصوت إلى حد بعيد ، فقد امتدح صوته كبار الأدباء والشعراء الذين سمعوه ، أمثال أمير الشعراء أحمد شوقى وشاعر القطرين خليل مطران وشيخ الشعراء إسماعيل صبرى باشا ، ولكن أهم شهادة لصوت الحامولى ـ فى رأينا ـ كانت شهادة الأديب الكبير الشيخ عبد العزيز البشرى ، لأنه كان مرهف الذوق فى السماع ومعرفة الأصوات الجميلة ، وهو آخر أديب كبير أدركناه وجلسنا إليه ، ممن سمعوا صوت الحامولى ، وكان حتى وفاته سنة ١٩٤٣ كثير العناية بالكتابة عن الغناء والمغنين! . .

على أن روعة صوت الحامولى لم تحجب الشهرة و النجاح عن زميله وصديقه ومنافسه محمد عثمان، فقد كان محمد عثمان أيضا من ذوى الأصوات الجميلة فى عصره ، ولم يبلغ فى هذا المضمار مبلغ الحامولى الذى كان فى عصره مثل أم كلثوم فى عصرنا فوق جميع الأصوات . .

وكان محمد عثمان يعرف أن ألحانه الرائعة تصبح أكثر روعة على أوتار حنجرة عبده الحامولى ، فكان إذا وضع لحنا جديدا ذهب به إلى « سى عبده » وأسمعه إياه ، وقال له : إذا كنت تريد غناء هذا اللحن فأنا أهديه إليك! . .

ولقد لبث محمد عثمان معدودا من نجوم ليالى القاهرة حتى أصيب بمرض فى حنجرته لم يستطع الطب فى تلك الأيام علاجه ، فتغيرت نبراته من السطوع إلى الخفوت ، ولم يعد يصلح لمنافسة الحامولى فى ميدان الغناء ، فتحول إلى التلحين ، وأودع فيه كل عبقريته ، وتعزّى بنجاحه فيه عما أصاب صوته من الدمار . .

ويمكن أن يقال إن « الفورم » الذى صنعه محمد عثمان لفن الدور الغنائى لم يكن ليظهر إلى الوجود لولا ضياع صوته وتفرغه للتلحين والإبداع فيه . . فبعد ضياع صوته وَجَّهَ عبقريته الموسيقية كلها إلى تطوير الغناء العربى وإعادة وجهه العربى إليه ، وهكذا ظهرت موشحاته التى أحيا بها التراث الأندلسى وأضاف إليه الكثير ، واكتمل على يديه شكل « الدور» كما نعرفه الآن ، وعلى منواله نسج كل من لحن بعده الأدوار من الملحنين ، ولم يستطع سيد درويش ولا زكريا أحمد ـ مثلا ـ أن يضيفا شيئا جوهريا إلى الدور الذى اكتملت أوصافه الفنية على يد محمد عثمان ، ويمكن اعتباره مخترعا لفن الدور ! . .

قد يقال إن دور « أنا هويته وانتهيت » لسيد درويش ، ودور « هو دا يخلص من الله » لزكريا أحمد ـ وقد غنته أم كلثوم ـ ودور « أحب أشوفك كل يوم » لمحمد عبد الوهاب ، قد جاءت

بجديد بعد الذى جاء به محمد عثمان فى ادواره المشهورة مثل : « عشنا وشفنا » . و «حظ الحيـاة» و «عهد الأخوة » و « كادنى الهوى » و « فى البعيد ياما كنت انوح » و « قد ما احبك» . . إلى آخر تلك الأدوار الشامخة التى مازالت بقاياها تصافح أسماعـنا بأصـوات الراحـلين الكبار أمثـال صالح عــبد الحـى ، وبأصوات فـرق الغناء الجديدة التابعة لوزارة الثقـافة . .

والحقيقة التى يعرفها كل مـن سمع هـذه الأدوار أن أدوار سيـد درويـش ودادو حسـنى وكامل الخلعى وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ، لم تضف جديدا إلى البناء الشامخ الذى صنعه محمد عثمان لفن الدور ، وإن كان سيد درويش قد جنح إلـى التعبير فى أدواره عن معانى الكلمات .

ومن أسفٍ أن فن الدور قد توقف منذ غنت أم كلثوم وعبد الوهاب آخر أدوارهما فى الثلاثينيات ، فلم يلحن أحد من الملحنين الجدد ولو دورا واحدا ، ولهم العذر فى ذلك ، فإن عصر الدور كان عصر الأصوات العظيمة التى بدأت بالمسلوب والحامولى وانتهت بأم كلثوم وعبد الوهاب وفتحية أحمد ؟ !

ولم يكن مستطاعا ولا مستساغا أن تغنى الأصوات التى جاءت بعدهم أدوارا جديدة يلحنها ملحنون جدد ، وكل ما أمكن فى هذا المجال إعادة تسجيل أدوار محمد عثمان ومعاصريه ومن جاء بعدهم ، بأصوات جماعية كأصوات فرقة الموسيقى العربية وغيرها . .

وكما كان لمحمد عثمان فضل عظيم فى بناء شكل الدور الغنائى ، كان له فضل فى بعث فن الموشح ، وفن القصيدة مع زميله عبده الحامولى بوجه خاص وعلى منوالهما فى تلحين القصائد نسج الآخرون .

وتلقف الشيخ أبو العلا محمد ـ تلميذ محمد عثمان والحامولى فن القصيدة فصاغه على النحو الذى سمعه منهما وأضاف إليه . . وعلى منوال الشيخ أبى العلا نسج بقية ملحنى عصره فى فن القصيدة ، فكأنهم فى الحقيقة كانوا ينسجون على منوال عثمان والحامولى .

ولم تستطع القصيدة أن تخرج من الإطار الذى وضعها فيه عثمان والحامولى الا على يد مـحمد عبد الوهاب ، ثم تطورت على يد رياض السنباطى حتى بلغت آخر المدى ، واجتمعت من ألحان السنباطى للقصائد عدة شوامخ ليس لها نظير ! . .

وقد توفى محمد عثمان سنة ١٩٠٠ أى قبل وفاة زميله عبده الحامولى بسنة واحدة فقط ، وكان كلاهما قد فقد صوته قبل وفاته وانقطع عن الغناء تماما ويبدو أن محمد عثمان توفى بمرض عضال فى حنجرته ، أما الحامولى فقد أصيب بداء السل الوبيل الذى لم يكن له علاج فى ذلك العصر ، فانقطعت أنفاسه ـ رحمه الله ـ وصمتت أوتار صوته العظيم ! . .

ولما غنى عزيز عثمان فى أحد أفلام ليلى مراد وأنور وجدى أغنيته الهزلية التى لحنها محمد عبد الوهاب وكأنه يسخر من الغناء القديم ، ويقول مؤلفها حسين السيد :

مربوط ع الدرجة التامنه

والناس درجات

ومرشح آخد التاسعه

غير العلاوات

التقيت بعزيز عثمان مصادفة فقلت له :

ـ لقد رضيت لنفسك أن تسخر من فن الدور الذى تعب والدك فى بناء صرحه، بهذه الأغنية الهزلية التى هى فى الحقيقية سخرية من هذا الفن العظيم ، هدفها إضحاك الجمهور وإيهامه بتفاهه الغناء القديم . .

قال عزيز عثمان :

ـ أقول لك مرة أخرى : أكل العيش يتطلب ذلك !

ومن حسن الحظ أن أكل العيش فى وقتنا الحاضر لم يعد يتطلب السخرية من فن الدور ، ولا من الغناء القديم بجميع ألوانه ، فقد ردت الأيام لهذا الفن الأصيل اعتباره ، فى الوقت الذى توقف فيه الغناء العربى وأصبح عاجزا عن التقدم ، ولم يعد الملحنون والمغنون الجدد يقدمون شيئا يمكن اعتباره فنا جديدا ، أو يمكن اعتباره مجرد فن أو شبه فن ، إلا شيئا قليلا هنا أو هناك يقدمه بعض الملحنين والمطربين الذين لا يمكن اعتبارهم من الجيل الجديد .

وإنه ليملأ الصدر أسىً أن انتاج هذا الجيل الجديد ـ فى غالبيته ـ ليس إلا لغوا باطلا ، و ضوضاء أصوات رديئة فى الملاهى وعلى أشرطة الكاسيت ! . .

فن « الدور »
وتطوره فى الغناء المصرى

كان الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب الملحن والمغنى الكبير معاصرا للمعلم شعبان الذى كان شيخ « طائفة المغنين » فى عهد محمد على باشا الكبير ، واستمر شيخا لهذه « الطائفة » فى عهد إبراهيم باشا وعباس باشا الأول وسعيد باشا ، إلى أوائل عهد الخديو إسماعيل . . وفى هذا العهد الأخير كان الشيخ محمد المسلوب قد بلغ غاية شهرته ، فتقدم وهو أيامئذ فى الستين من عمره تقريبا يخطب ابنه المعلم شعبان ، فقال له المعلم :

ـ الزواج قسمة ونصيب يا شيخ محمد . . وقد سبقك إلى خطبتها الشاب عبده أفندى الحامولى . .

سأله المسلوب متعجبا :

ـ أتزوجها لهذا المغنى الناشىء القادم من الريف لا يملك إلا حنجرته ، وترفض رجلا مثلى مشهورا فى صناعة الغناء ؟ !

قال له المعلم شعبان مداعبا :

ـ ألا ترى يا شيخ محمد أنك كبير السن ، وأنك من مواليد عهد مراد بك وإبراهيم بك ومماليك محمد بك أبى الذهب ، وقد حدثتنا أنك رأيت فى طفولتك الباكرة الجنرال نابوليون بونابرت حين غزا القاهرة سنة ١٨٩٨ ؟! . .

غضب الشيخ المسلوب ، وانتهى الحديث بينه وبين المعلم شعبان . . وتزوج عبده الحامولى ابنة المعلم شعبان شيخ المغنين ، مع أن الحامولى لم يكن فى ذلك الوقت إلا شابا استقدمه المعلم شعبان من بلدة الحامول فى ريف دلتا النيل بمصر ، وقد سمع المعلم صوته فعرف أنه سوف يهز أمراء القاهرة وباشواتها وبكواتها ، فضلا عن العامة ورواد المقاهى والسرادقات فى الأفراح والليالى الملاح . .

ونشأت منذ ذلك اليوم عداوة مستترة بين المسلوب والحامولى ، ولكن هذا العداوة سرعان ما انقلبت تعاونًا فنيا بعد أن توفى المعلم شعبان وآلت مشيخه « طائفة المغنين » إلى الشيخ المسلوب ، وارتفع شأن عبده الحامولى حتى صار المطرب الأول بلا نزاع ! . .

وصوت عبد الحامولى بإمكاناته العظيمة هـو الذى أوحـى إلـى الشيخ المسـلوب أن يتجـه إلـى لون جـديد فـى الغناء المصرى لم يكن معروفا من قبل هـو فـن « الـدور الغـنائى » . .

إن كلمة « الدور » فى الغناء ليست من اختراع المسلوب ولا معاصريه ، فإننا نجدها فى كتاب الأغانى للأصفهانى الذى تم تأليفه قبل ألف سنة ، ونجدها فى الكتب التى جاءت بعد كتاب الأغانى على امتداد الدولة العباسية ، خلال مئات السنين ، ومن أشهرها كتاب عنوانه : «الأدوار فى معرفة النغم والأدوار » لصفى الدين عبد المؤمن البغدادى الأرموى الذى كان مطرب الخليفة المستعصم ـ آخر خلفاء بنى العباس ـ ثم استدعاه هولاكو بعد استيلائه على بغداد سنة ٦٥٦ هـ ـ ١٢٥٨ م ـ وأمره بالغناء فى حضرته ! . . ومن عجب أن هذا الطاغية الرهيب قد استولى الطرب عليه حين غناه صفى الدين دورا من تلك الأدوار ، ويقال إنه غشى عليه طربا فظنوه قد نام ولم يجرؤ أحد، على إيقاظه (١).

إلا أن « الأدوار » التى يذكرها صفى الدين فى كتابه لا تعنى الأدوار بمعناها الذى نعرفه الآن وإنما أردنا بالإشارة إلى كتاب صفى الدين عن الأدوار أن نبين تاريخ هذه الكلمة فى الغناء العربى . . وكيف أن الملحنين المصريين فى القرن التاسع عشر لم يخترعوها وإن كانوا قد اخترعوا الشكل الفنى للدور الغنائى الحديث . .

وكان الشيخ محمد المسلوب هو الذى ارتاد طريق « الدور » لزملائه الملحنين والمطربين قبل مائة عام ، وتلقفه منه عبده الحامولى فغناه ونسج على منواله ، ثم تقدم محمد عثمان إلى هذا الشكل الفنى الجديد فزاد فيه كثيرا حتى استكمله واستبحر فى صناعته وَفْقَ مقامات وإيقاعات لم تكن مطروقة فى أيامه وإن كانت جارية على ألسنة بعض الرواة فى الديار الشامية والتركية ، فضلا عن الديار المصرية ، وقد توسع محمد عثمان فى « الدور » وأضاف إليه حتى اعتبره الناس المخترع الحقيقى لهذا الفن الغنائى كما سبقت الإشارة إلى ذلك . .

ولد محمد عثمان سنة ١٨٥٥ عندما كان الشيخ المسلوب يناهز الستين من عمره ، ومات دون الستين سنة ١٩٠٠ وعاش المسلوب حتى سنة ١٩٢٨ ، ويقال إنه عَمَّرَ أكثر من مائة وعشرين سنة وفى رواية أخرى . . أكثر من مائة وثلاثين سنة ! . . وهكذا كان الشيخ المسلوب أستاذًا

(١) سبقت الإشارة إلى قصة الأرموى وهولاكو

ومعاصرا لمحمد عثمان ثم أصبح فى شيخوخته العليا معاصرا لسيد درويش الذى ولد عندما كان الشيخ المسلوب قد جاوز سن التسعين ! . . وقد عاش سيد درويش اثنين وثلاثين عاما فقط ، ومات قبل أن يموت المسلوب بخمس سنوات ! . .

استفاد الشيخ المسلوب من ابتكارات محمد عثمان فى الدور فنسج الأستاذ الكبير على منوال تلميذه الصغير ونافسه فى الصناعة ، ولكن محمد عثمان دخل تاريخ الفن بوصفه مخترع الدور الغنائى وإن كان الشيخ المسلوب هو صاحب الخطوة الأولى فى هذا الطريق الفنى الجديد . .

ولا يخامر أحدًا من العارفين بالغناء المصرى أىُّ شك فى أن « الدور » كان اختراعا جديدا فى هذا الغناء الذى لم يكن يحتوى قبل عصر النهضة ـ عصر محمد على ـ إلا على الموال ، والقصيدة الصوفية ، والأغانى البلدية القاهرية ـ والأغانى الشعبية الصعيدية «والبحراوية» . . كما يسمونها نسبة إلى الوجه البحرى ، فضلا عن بعض التواشيح الموروثة ، وأكثرها صوفى أو دينى . . .

وفى الجزء الخاص بالموسيقى والغناء من موسوعة « وصف مصر » التى وضعها علماء الحملة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، نطالع تسجيلا شاملا حافلا للغناء المصرى كما سمعه أولئك العلماء دونوه فى كتابهم أو موسوعتهم بالعلامات الموسيقية الأوربية تدوينا دقيقا مع كلام الأغانى . .

وإذا طالعت هذا الجزء الرائع من كتاب « وصف مصر » الذى سجل جميع ألوان الغناء المصرى التى كانت موجودة منذ مائتى عام ، لم تجد حرفا واحدا يشير إلى وجود لون من الغناء يسمى «الدور » أو يشبهه فنيا . . وقد كان لعلماء الحملة الفرنسية برغم أهدافها الاستعمارية فضل تعريفنابالغناء المصرى تعريفا دقيقا كما كان فى أواخر عصر المماليك الجراكسة الذين كانوا يحكمون مصر باسم الدولة العثمانية . . ويمكن أن يقال إن القفزة الفنية التى قام بها الغناء المصرى منذ عصر أولئك المماليك إلى أيامنا ـ فى أقل من مائتى عام ـ تشبه قفزة الإنسان من الأرض إلى القمر فى ارتفاعها وجرأتها . .

وكان فن الدور كما قدمه محمد عثمان إرهاصا بالتقدم البالغ السرعة فى فن الغناء العربى خلال النصف الأول من القرن العشرين ، فلم يكد محمد عثمان وتلاميذه يتركون الميدان حتى ظهر فن الدور وفنون الغناء الأخرى فى ثياب قشيبة عجيبة لم تكن تخطر على البال ! . .

كان الدور فى طريقة الشيخ المسلوب يتألف من مذهب وأغصان ، أما المذهب فتغنيه البطانة أو حاشية المطرب من المنشدين ، وأما الغصن فيغنيه المطرب وحده ، ولا يجوز أن تكون كلمات الدور باللغة الفصحى ، حتى لا تختلط فى ذهن المستمع بكلمات الموشحات والقصائد . . وكان المذهب والغصن جملة لحنية واحدة مقسمة بين المطرب وحاشيته .

ثم تطور الدور على يد محمد عثمان فأصبح له غصنان لا غصن واحد ، واختلفت كلمات المذهب عن كلمات الغصن ، وصار المطرب حرا فى التنقل بين المقامات على أن يعود فى آخر مطافه إلى المقام الأصلى الذى أقيم عليه الدور ، وقد أدخل محمد عثمان على المذهب إيقاعات متعددة وتألق فى استخدام إيقاع المصمودى الكبير ، كما أدخل الحوار البديع بين المطرب وبطانته ، والآهات التى تشبه محطات لحنية ينفث عندها المطرب ما يجيش به صدره من الطرب! . . وأتاح هذا الأسلوب الذى يسمونه « الهنك » فرصة للمطربين الموهوبين لإظهار مواهبهم فى الارتجال ، وتفوق عبده الحامولى فى هذا المجال ، ولهذا كان كثير الغناء لأدوار محمد عثمان التى أتاحت سعة مجالها للمطرب ذى الصوت القوى أن يسحر ألباب المستمعين . .

وقد تغـنَّى بأدوار محمد عثمان بعد عبده الحامولى مطربو الربع الأول من القرن العشرين أمثال يوسف المنيلاوى وسيد الصفتى وعبد الحى حلمى وسلامة حجـازى . . ولـــم يُتَحْ لى ولأمثالى أن يستمعوا إليهم ، ولكننا استمعنا إلى أدوار مـحمد عثمان من غناء صالح عبد الحى ومعاصريه ، وما زالت هذه الأدوار تجد عناية خاصة من الفرق الغنائية المهتمة بحفظ التراث .

سيد درويش وخلفاؤه

وإذا كان الشيخ المسلوب هو رائد الدور الغنائى ، ومحمد عثمان هو بانى صرح الدور الشامخ ، فإن سيد درويش هو صاحب اللمسة التعبيرية والوجدانية فى غناء الدور . .

كان الدور كما رسمه محمد عثمان يشبه زخرفة هندسية دقيقة تهتم كل الاهتمام بالشكل المنسق البارع الباعث على الطرب ، ثم جاء سيد درويش فجعل كلام الدور ولحنه فى وعاء تعبيرى واحد ، فلا يكون الكلام فى واد واللحن فى واد آخر . .

إن سيد درويش هو أول من عبر عن معنى كلام الدور ، ونقل أحاسيسه إلى المستمع ، وكانت هذه مأثرة فنية لسيد درويش ، فقد أصبح الدور يجمع بين التعبير والطرب ، وكان من قبل طربا بلا تعبير ، إلا فى القليل من الأدوار .

ولسيد درويش أدوار فائقة لا تقل براعة عن أدوار محمد عثمان من الناحية الفنية ، ولكنها تمتاز بالتعبير العميق الدقيق الذى لم يكن موجودا فى أدوار عثمان . . وحسبك أن تستمع إلى أدوار سيد درويش : « أنا هويته وانتهيت » و «ضيعت مستقبل حياتى » و « . . أنا عشقت » . . ودوره الرائع من مقام الزنكلاه أو الزنجران : «فى شرع مين . . قاضى الهوى يذل خصمه ويحكمه » . . فليس لمحمد عثمان دور من مقام الزنجران وهو المقام الصعب غير المطروق . . وقد طرقه بعد سيد درويش عدد قليل جدا من الملحنين كان أبرعهم زكريا أحمد فى دوره الفذ : « هو دا يخلّص من

الله» الذى غنته أم كلثوم فافتتن به المستمعون ، ووجد فيه العارفون بفن الغناء دورًا أبرع صناعة من الدور الذى لحنه سيد درويش فى مقام الزنجران . .

إن الحديث عن زكريا أحمد ودوره هذا من مقام الزنجران ، يفضى بنا إلى خلفاء سيد درويش فى فن الدور ، ولم يكن دورهم كبيرًا ولا كان أمامهم متسع من الوقت . .

فبعد الخطوة الواسعة التى نقل بها سيد درويش فن الدور إلى ساحة التعبيرية ، جاء خلفاؤه فقاموا بتثبيت فن الدور فى هذه الساحة ، وكان على رأسهم ـ فى رأينا ـ زكريا أحمد الذى كان أسلوبه فى التلحين بوجه عام ، وفى الدور بوجه خاص ، يجمع بين التعبير الدقيق والطرب العميق . . وكان من فرط اهتمامه باخراج لحنه فى أحسن صورة ينخرط فى سلك «الكورس » وراء أم كلثوم فى جميع الأدوار التى لحنها لها ، وما زالت أسطوانات أم كلثوم التى سجلتها فى الثلاثينيات تحمل صوت زكريا وهو يغنى « المذهب » مع أفراد البطانة وراء أم كلثوم . .

ولداود حسنى أدوار كثيرة سار فيها على طريقة أستاذه محمد عثمان لا على طريقة سيد درويش. ويعتبر داود حسنى من أوثق رواة أدوار محمد عثمان فقد لازمه وحفظ عنه وتأثر به كثيرا ولم يترك دورا من أدواره لم يحفظه . .

ولكامل الخلعى أيضا أدوار على طريقة محمد عثمان ، وكأنه لم يتأثر بطريقة سيد درويش فى الدور ، مع أن الخلعى وزميله داود حسنى قد تأثرا كل التأثر بطريقة سيد درويش فى التلحين للمسرح الغنائى .

وأسهم محمد عبد الوهاب فى هذا المجال ،ومن أشهر أدواره وأكثرها تطورا ، دور « أحب أشوفك كل يوم » . . حاول أن يستخدم فى هذا الدور نوعا بسيطا من تعدد الأصوات ، ونجح فى محاولته هذه . . ولم يمنع عبد الوهاب من الاسترسال فى تلحين وغناء الأدوار إلا التبدلات العنيفة التى طرأت على معدن صوته منذ سنة ١٩٣٣ وجعلته يقتصر على الغناء السريع الخفيف ، ثم جعلته يغير أسلوبه فى الغناء عدة مرات فى مراحله الصوتية المتعاقبة ، ثم انهمك فى انتاج الأفلام والغناء فيها بالطريقة المناسبة للسينما وهى طريقة بعيدة جدا عن فن الدور . .

ماذا عن سلامة حجازى

وأخير . . قد يقال إننا ذكرنا سيد درويش ومعاصريه وتلاميذه ولم نذكر أشهر مطرب كان موجودا قبل ظهور سيد درويش مباشرة وهو سلامة حجازى .

ولد سلامة حجازى سنة ١٨٥٢ أى قبل مولد محمد عثمان بثلاث سنوات ، وعاش بعد محمد عثمان سبعة عشر عاما . .

وقبل وفاة سلامة حجازى سنة ١٩١٧ حاول أن يقدم لجمهور مسرحه المطرب الجديد حينذاك « سيد درويش » ولكن هذا الجمهور المتشبع بصوت سلامة حجازى وطريقته فى الغناء رفض أن يستمع إلى سيد درويش . .

وكان لهذا الحادث دلالة واضحة . .

فإن جمهور سلامة حجازى هو جمهور الطرب القديم فكان طبيعيا أن ينصرف عن الأسلوب الجديد الذى قدمه إليه سيد درويش . .

ولا يمكن اعتبار سلامة حجازى مجددا فى فن الدور بعد محمد عثمان ، لأن سلامة حجازى اكتفى بأداء الأدوار كما غناها عبده الحامولى والمسلوب ومحمد عثمان ولم يزد على ذلك شيئا . ونجح عند المستمعين كل النجاح والحقيقة أنه كان مغنيا كبيرا ولم يكن على نفس المستوى فى التلحين . .

ولهذا السبب كان جمهور مسرحه يملأ المقاعد كل ليلة ليستمع إلى غنائه ، ولم يكن هذا الجمهور يهتم بما يدور فوق المسرح من الأحداث الدرامية ، بل إن الجمهور لم يكن يهتم حتى بمتابعة أغانى المسرحية ـ فكان ـ مثلا ـ يقاطع سلامة حجازى وهو يغنى « سلى النجوم أيا شرلوت عن سهرى » فى مسرحيه « ضحية الغواية » ويطلب إليه أن يغنى ليالٍ ومواويل ! . .

ويروى أحد أصدقاء الشيخ سلامة حجازى وهو الشاعر الكبير المرحوم إبراهيم الدباغ ـ الفلسطينى الأصل من يافا ـ أنه دخل المسرح ذات ليلة فوجد صديقه سلامة حجازى يبحث عن بيت من الشعر يتضمن كلمة « ياليل » . . لأن جمهور المسرح يريد سماع الليالى بدلا من سماع الأغانى المسرحية . . فصنع له الشاعر الدباغ بيتا يقول فيه :

صبرتُ حينا على بَيْنٍ رُميتُ به
وأنت « يا ليل » لم تُطْلِعْ سَنَا قَمَرِى

فأضاف الشيخ سلامة هذا البيت إلى أبيات « سلى النجوم أيا شرلوت عن سهرى » . . ومضى يشنف أسماع الجمهور بغنائه : « يا ليل » ! . .

هكذا كان سلامة حجازى ـ رحمه الله ـ فى غنائة المسرحى ، وكذلك كان فى « الأدوار » ، فهو مطرب بارع يغنى ألحان الفحول السابقين ، ولا يخلق شيئًا جديدا ، بل يضحى بالسياق الدرامى لمسرحياته لكى يرضى أذواق بعض المستمعين . . ويمكن أن يقال إنه وإن لم يكن من فرسان تلحين الدور أو غيره من القوالب الغنائية ، لكنه وضع أساسا قويا للمسرح الغنائى ، وقد جاء بعقبه سيد درويش فبنى المسرح المصرى الغنائى بناءً صحيحا ، ومازال كل الملحنين ينسجون على منوال سيد درويش حين يلحنون للمسرح ! . .

لقد اختفى الدور منذ زمن من الغناء المصرى ، فقد استغنى عنه المغنون والمستمعون ، لأن الملحنين وصلوا به إلى طريق مسدود ، فبعد دور « هو دا يخلّص من الله » الذى لحنة زكريا أحمد لأم كلثوم . . ودور « أحب أشوفك كل يوم » الذى لحنه عبد الواهاب وغناه بصوته الذهبى القديم ، جاء عصر الأفلام السينمائية الغنائية ، فاستغرقت السينما جهد المغنين والمغنيات ، ولم يسمح التكنيك السينمائى بظهور مغن أو مغنية فى دور يتألف من مذهب وأغصان وتترد فيه مقامات مختلفة وألوان من الهنك بين المغنى وبطانته تستغرق وقتا طويلا . .

إلا أنه من حسن الطالع أن الفرق الغنائية التى تحفظ التراث مازالت تؤدى رسالتها فى هذا المجال ، ومازالت عناصر من المستمعين الشباب ، فضلا عن الشيوخ ، تلتف حول هذه الفرق وتشجعها . .

وقد حاولنا فى هذه الكلمة أن نقدم لك موازنة سريعة بين أشهر أبطال فن الدور من بداية نشأته حتى غايته التى توقف عندها . . ومن حسن الحظ أن الفن الجميل الأصيل لا يموت ، ولهذا عاش فن الدور حتى الآن فى وجدان النخبة من المستمعين ، وستتجدد هذه النخبة جيلا بعد جيل ، ويتجدد فى وجدانها فن الدور كما يتجدد كل فن جميل . .

الأدوار الوحيدة

كان ظهور فن الدور فى الغناء العربى ثم اختفاؤه ، أسرع مما يرجو عشاق هذا الفن الرائع الذى يجمع فنون الغناء العربى جميعها تقريبا . ولم يعش فن الدور إلا قرابة ثمانين عاما منذ بدأت أشكاله الأولى على أيدى الشيخ شهاب الدين محمد والشيخ محمد المسلوب والمعلم شعبان وغيرهم من الملحنين والمغنين فى النصف الأول من القرن التاسع عشر إلى آخر أدوار لحنها زكريا أحمد وداود حسنى لأم كلثوم فى أوائل الثلاثينيات . .

إن هذه الثمانين عاما تعتبر فترة قصيرة جدا بالنسبة للعمر المديد الذى عاشه الغناء العربى منذ القرن الأول الهجرى إلى اليوم . . ولكن أثرها كان عميقا ، لأن الدور فى شكله النهائى بات وعاء لجميع الأشكال الغنائية تقريبا ، ومنه تفرعت الطقوطة والمونولوج والديالوج ، وكثير من المستحدثات الأخرى ، بما فيها أساليب الغناء المسرحى العربى من بدايتها إلى عهد سلامة حجازى ثم سيد درويش . .

ويحفل تاريخ الغناء فى مصر بمئات من الأدوار المكتملة البناء ، فضلا عن أدوار المرحلة الأولى ومعظم هذه الأدوار الأخيرة أصبحت مع مرور الزمن مجهولة المؤلف والملحن . . وقد استكشف ملحنو الدور الأوائل الموهوبون ، امكانات ضخمة فى المقامات والايقاعات العربية ، فلم يقتصروا على استعمال العدد المحدود الذى كان معروفا من هذه المقامات والايقاعات قبل عصر محمد على باشا الكبير ، وبرعوا فى استعمال مقامات كانت مجهولة تماما ، أو مدفونة تحت ركام الزمن ، ونقلوا بعض المقامات من الغناء العثمانى وأنطقوها بلهجة غنائية عربية ، وهذه المقامات كانت عربية الأصل ثم استعجمت بعد غزوة هولاكو للبلاد العربية فى القرن الثالث عشر الميلادى . ثم أعادها ملحنونا إلى أصلها ، وكأنهم يقولون : هذه بضاعتنا ردت إلينا ! . .

وأكثر المقامات شيوعا فى فن الدور ، مقام الراست ومقام البياتى ومقام السيكاه ومقام الحجاز ومقام الصبا ومقام الجهاركاه ومقام العراق . . ويلفت النظر فى هذا الفيض من الأدوار التى صيغت فى هذه المقامات الكثيرة ، مقامات أخرى قليلة يمكن أن يقال إنها مقامات «وحيدة»

الدور ، أى أن تاريخ فن الدور لا يعرف من كل مقام منها إلا دورا واحدا أو دورين لا أكثر . . وكان يقال فى العشرينيات أن مقام الزنجران هو المقام الذى لم يصغ منه الملحنون إلا دورا واحدا أو وحيدا ، هو دور « فى شرع مين » لسيد درويش ولكن جاء زكريا أحمد فى بداية الثلاثينيات فلحن دور « هو دا يخلّص من الله» لأم كلثوم من مقام الزنجران ، وتفوق فيه على الدور الذى لحنه سيد درويش . .

وقبل زكريا أحمد ، لحن محمد القصبجى من مقام الزنجران دور « الحب له فى الناس أحكام . . والصبر ياما نصف مظلوم » . . غناه المطرب زكى مراد وسجله على أسطوانة لبيضافون، ولكن القصبجى ـ على براعته ـ لم يكن له حظ كبير فى الاجادة كحظ سيد درويش وزكريا أحمد فى تعاملهما مع مقام الزنجران الصعب المراس ! . .

فالزنجران إذن ليس هو المقام الذى لم يقترب منه ملحنو الأدوار سوى مرة واحدة ، ولكن هناك مقامات غيره لم يصغ الملحنون من كل منها إلا دورا واحدا فقط ، مثل مقامات الرمل والنكريز والحزام والشهناز وشوق أفزا ، والمقامات المتداخلة ، مثل الراست سوزناك ، والراست عشاق ، والحزام سيكاه والصبا بياتى . . وغيرها . .

إن مقام الرمل المستعمل فى الدور « الوحيد » المعروف فى الغناء المعاصر ، هو نفسه «الرمل» الذى نجد اسمه فى كتب الغناء والموسيقى العربية القديمة ، وأقدمها كتاب الأغانى للأصفهانى . .

ومن مقام الرمل لحن شيخ ملحنى الأدوار المرحوم محمد عثمان الدور الذى يقول :

أنا أعشق فى زمانى
حلو شفت المر فيه
يا فؤادى دوق هوانى
انته خليته يتيه . .

سجل المطرب عبد الحى حلمى ـ تلميذ محمد عثمان ـ هذا الدور على أسطوانات شركتى أوديون والجراموفون ، ولم يسجله مطرب آخر . وهكذا أصبح هذا الدور وحيدا فى كل شىء، وقد غناه صالح عبد الحى ولكنه لم يسجله !

ومن مقام « النكريز » لحن سيد درويش وغنى دوره المشهور :

ياللى قوامك يعجبنى . .
ليه بس ترضى لى صدودك
يا هل ترى بتأدبنى
اكمن عذالى شهودك

ولم يلحن سيد درويش أو غيره من الملحنين دورا من مقام النكريز غير هذا الدور . . فهو الدور « الوحيد » لسيد درويش ولسائر الملحنين الذين تجنبوا مقام النكريز فى تلحين الأدوار لسبب لا ندريه ، مع أنه مقام سهل صالح للأدوار .

ولا يعرف تاريخ الغناء فى مصر دورا من مقام الخزام إلا الدور الوحيد الذى لحنه إبراهيم القبانى ، ويقول :

يا حبيبى يا مهجة الأرواح

بالله تتعطف مرة . .

حبيت أنا ألازمك فى الراح

سقيتنى نار من غير ما ادرى .

ومثل هذا الدور فى « التوحد المقامى » دور « دوام الأنس راحة الفؤاد » من خزام مصمودى ، ودور « حبيت الجميل بالحق » ، والأول من تلحين إبراهيم القبانى ، ومسجل بصوته على أسطوانات شركة « جراموفون » ، والثانى من تلحين كامل المصرى ، من مقام خزام سيكاه . .

ومن المقام المسمى كارجينار وهو ضرب من الشورى لحن سيد درويش دوره الرائع الصعب : «ضيعت مستقبل حياتى » ، وهو مسجل بصوت سيد درويش على أسطوانات بيضافون ، ولصالح عبد الحى تسجيل رائع لهذا الدور ، وثمة تسجيل له بصوت كارم محمود . .

ولعبده الحامولى دور من مقام الدوكاه ، يقول فيه :

بدع الحبيب كله يطرب

ان كان دلع والا غيه

وكل أحواله تعجب

بس الجفا والأسيه

وليس ثمة دور آخر لغيره من الملحنين فى هذا المقام ، ولم يسجله عبده الحامولى ، ولكن سجله عبد الحى حلمى على أسطوانات الجراموفون فى العقد الأول من القرن العشرين . .

ومن الأدوار الوحيدة ، دور لحنه إبراهيم القبانى من « الراست سازكار » ، وهوالدور الوحيد فى هذا التأليف المقامى ، يقول فيه :

الفؤاد مخلوق لحبك

والعيون علشان تراك

والنفوس تحيا بقربك

والملوك تطلب رضاك

والأدوار الملحنة من مقام الصبا كثيرة ، أشهرها دور « أد ما احبك زعلان منك » من تلحين

محمد عثمان وقد غناه كثيرون ، كان آخرهم وأحسنهم صوتا وآداء صالح عبد الحي . . ولكن مقام الصبا الخالص إذا امتزج بنغمات مقام آخر كان شيئا نادرا فى الأدوار ، ومن ذلك دور «لما سمح خلى بطيب اللقاء » . . من الأدوار القديمة التى ضاع اسم ملحنها ، أو أسماء ملحنيها . . ودور « صبا حجاز كار » من تلحين إبراهيم القبانى ، وهو دور وحيد فى هذا المقام ، سجله المطرب إبراهيم القبانى على أسطوانات جراموفون ويقول :

الصلح بينى وبين مليكى

أصلح فؤادى وكاد الأعادى

مال العذول دا هو شريكى

إن كان هواى على مرادى

والأدوار من مقام الجهاركاه كثيرة ، ومنها دور « أسير العشق ياما يشوف هوان » من تلحين وغناء داود حسنى ، وسجله المطرب سليمان أبو داود على أسطوانات الجراموفون . . ومنها دور قديم تداوله المطربون وآخرهم صالح عبد الحى ، ويقول :

إن عاش فؤادك لابد تتهنا

ويتفق للروح يا شقى إن عاش

ومنها الدور المشهور : « على روحى أنا الجانى » الذى سجله عدد من المطربين . .

أما الأدوار الملحنة من الجهاركاه نواه فلا تزيد على دور واحدا وهو دور « القلب سلم من زمان أمره » من تلحين محمد عثمان . .

ولا نعرف الا دورا وحيدا من مقام شهناز هو دور « حبى على عرش الجمال . . سلطان جماله الله يصونه » من تلحين داود حسنى وغنائه . وقد ترك لنا أسطوانة بصوته الأجش لهذا الدور . .

ومن مقام النواه دور مشهور لمحمد عثمان يقول :

تلاتين يوم ما شفت النوم .

غاب النوم عن عينى

امتى يجينى ويفض بعده

وأشرب مدامى فى صحن خده

وهو دور وحيد فى هذا المقام ، لا نعرف له تسجيلا . .

والأدوار الملحنة من مقام الحجاز غير قليلة ، ولكن إذا التقى هذا المقام بخلايا نغمية من مقامات أخرى بات نادرا ، ومن ذلك دور « القلب فى حب الهوى » من تلحين داود حسنى ، من مقام حجاز كاركرد . . ويقول :

القلب فى حب الهوى

لم كنت تعرف تعذره
يعشق جمال شايف الدلال
عليه وتنه يعزره

وهو من الأدور الوحيدة ، وكان يغنيه مع داود حسنى مطربون كثيرون ، ومنهم الشيخ سيد الصفتي الذى سجل هذا الدور على أسطوانة .

وكان الشيخ سلامة حجازى يغنى دورا من مقام النهاوند البياتى ، أى الذى تمتزج به نغمات من هذا المقام فتغير المسار اللحنى الأصلى للنهاوند ، الذى يقابل المقام الصغير فى الغناء الأجنبى ، أى أن المقام الصغير الذى لا يقبل ـ نظريا ـ كسور الأصوات العربية ، يصبح قابلا لها ، بفضل دخول البياتى عليه ! . . وثمة دور واحد من هذا اللون هو الدور الذى سجله الشيخ سلامة حجازى على أسطوانات أوديون منذ ثمانين عاما تقريبا ، وتقول كلماته :

فؤادى يا جميل يهواك
وفين بالوصل إحسانك
وليه تهجر وأنا أهواك
حرام يا حلو هجرانك

ومن نغمات « المستعار » مصمودى ، دور وحيد ، يقول :

أنا غرامى له العجب
أهل الجمال ميال لهم
وهما سايقين الدلال
ما أعرفش يا ناس فكرهم

وهذا الدور من تلحين إبراهيم القبانى الذى كان أكثر الملحنين إعجابا بالأدوار الوحيدة النادرة . . وقد سجله المطرب الكبير الشيخ يوسف المنيلاوى على أسطوانات شركة الجراموفون ، وغناه المطربون من بعده ، وقد سمعناه قديما من المطرب الكبير صالح عبد الحى .

بقى أن نقول : أن الأدوار الوحيدة ستبقى إلى الأبد متفردة بجمالها ، مع أنها قد لا تكون أعظم الأدوار تلحينا ، ولقد انسحب فن الدور من ساحة الغناء العربى ولكنه سيبقى مرتبطا بمصير الغناء العربى دائما ، فلا يمكن أن يوجد ملحن أو مطرب حقيقى لم يتأثر ذوقه الموسيقى بهذا الفن العظيم الخالد الأثر فى وجدان المستمع العربى .

فن الدور للرجال فقط !..

إذا احصينا عدد المغنيات فى الجيل الذى سبق جيل أم كلثوم ، وجدناهن أكثر عددا من المغنين، ولكن الأثر الذى تركه المغنون فى تاريخ الغناء المصرى والعربى من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر عشرينات القرن العشرين يفوق بكثير الأثر الذى تركته المغنيات . .

قد يقال إن هذه هى القاعدة العامة التى يعرفها تاريخ الغناء العربى المتقن منذ نشأته فى مكة والمدينة ، إلى أيام ازدهاره فى بغداد على عهد العباسيين . . وهذا غير صحيح ، لأن مطربات العهدين الأموى والعباسى ضربن بسهم وافر فى غناء جميع ألوان الغناء المتقن ، خفيفة وثقيله ، كما اشتركن فى التلحين وتعليم المغنيات والمغنين ، وفى تأليف كتب الغناء ، وفى حفظ الألحان ونقلها من جيل إلى جيل . . يشهد بذلك تاريخ مغنيات العصر الاموى : جميلة وسلّامه القس ، وحبّابة وسلامة الزرقاء . . ومغنيات العصر العباسى الأول : بذل ، وعلية بنت المهدى وعريب وشارية ومتيم وفريدة وغيرهن . .

هؤلاء جميعا والكثيرات فى أيامهن ، غنين جميع فنون الغناء التى كان يغنيها كبار المغنين فى العصرين الأموى والعباسى أمثال ابن سريج وابن محرز ومعبد وإبراهيم الموصلى وابنه اسحاق وإسماعيل بن جامع وغيرهم . .

وقد أفرد أبو الفرج الاصفهانى فى كتاب « الأغانى » فصولا للمغنيات مستقلة عن فصول المغنين ، مع أن المغنين كانوا أرباب الصناعة غناء وتلحينا ، وكانوا مقدمين على المغنيات فى مجالس الأمراء والكبراء من هواة الغناء . .

انقضى بعد ذلك دهر طويل ، تدهور فيه الغناء العربى واستعجم ، وانتقلت قيادته إلى الترك والفرس ، وفقدت مصطلحاته اسماءها العربية واتخذت اسماء تركية وفارسية ، وخلت صفحات التاريخ من اسماء المغنين الملحنين ، وتحول الغناء إلى صناعة للجوارى اللاتى يعرضن فى أسواق الرقيق أو يحترفن الغناء فى الأفراح والليالى الملاح ضمن « طائفة المغانى » التى كانت طوال عهد

المماليك البرجية والبحرية والعثمانيين تعتبر احدى طوائف الحرفيين ، كطائفة النجارين وطائفة النحاسين وطائفة النساجين وغيرها . .

ولما بدأت يقظة فن الغناء العربى فى القرن التاسع عشر ، كانت على أيدى الرجال ، وهذا طبيعى فى المجتمع الذى كانت المرأة فيه وراء الأستار ، لا دور لها خارج جدران البيت . . إلا أن الحرية الاجتماعية التى حملتها رياح اليقظة من أواخر القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين ، فتحت أبواب فن الغناء على مصراعيه للمغنيات ، جنبا إلى جنب مع المغنين ! . .

الليالى الملاح . .

كثرت الأفراح والليالى الملاح ، وعمّ الرخاء مصر فى تلك الفترة ، وازدهر الغناء وانتشر ، وتعددت ألوانه ، وكثر المغنون والمغنيات حتى ليقول الموسيقى الأديب المرحوم أحمد أبو الخضر منسى فى كتابه « الأغانى والموسيقى الشرقية » واصفا تلك الأيام :

« كانت الأفراح فى كل حى ، وفى دجى كل ليل ، يشدو فيها ويغرد فحل فحيل من فحول الغناء ، وغريد من بلابل الموسيقى الشرقية . . فهذا سرادق عرس ، وذاك حفل موسم أو عيد ، وثمة منتدى لهو وحانة أنس وطرب . . تسمع هنا عبد الحى حلمى ، وهناك يوسف المنيلاوى ، ومحمد سالم العجوز ، ومحمد السبع ، وعبد البارى . . واذكر إلى هذا حانات وملاهى وجه البركة وروض الفرج وقهوة البوسفور وحديقة الأزبكية ، ومعاهد اللهو : الهمبرا ونزهة النفوس وألف ليلة . . هناك تسمع مشهورات القيان فى فن الغناء القديم كاللواندية والحاجة السويسية وبهية وتوحيدة ومنيرة المهدية » . .

هذه الأجواء الفنية الحافلة التى يذكرها وردت شذرات منها فى كتابات معاصريه من أدباء تلك الأيام ، بل أن أديبا احدث من أولئك الأدباء عهدا هو نجيب محفوظ قد سجل منها لمحات بارعة فى رواياته التى لم تترك فى القاهرة القديمة شيئا إلا ألمت به وأحصته وتحدثت عنه .

اين المغنيات القديمات ؟

وما يلفت النظر فى كتاب الأستاذ منسى ـ وهو من المؤرخين العلماء بالغناء والموسيقى ـ أنه يتحدث عما سمعه فى تلك الليالى من المغنين وحدهم ، ولا يتحدث عن المغنيات الا بإشارة عابرة ، ثم يتجاهلهن متحسرا على ذلك الزمن الغابر الذى كان يسمع فيه من يوسف المنيلاوى دور «فؤادى أمره عجب» ـ مقام راست ـ ودور « فى العشق أنا قلبى هنى » ـ مقام جهاركاه ـ ومن تلحين داود حسنى وغنائه دور « يا قمر دارى العيون » ـ نهاوند ـ ودور « متع حياتك بالاحباب » لعبده الحامولى ـ مقام سيكا ـ يغنيه عبد الحى حلمى أو صالح عبد الحى .

أين مغنيات ذلك العصر إذن ، وماذا كن يغنين ؟

تستطيع أن تبحث عن أجابة لهذا السؤال فى المراجع المتاحة ، ولكنها قليلة ، لا تكفى للظفر بالإجابة إلا لمن يتأنى وينظر بتمعن وصبر جميل !

إذا عرضت اسماء المغنيات اللاتى اشتهرن فى ذلك العصر ، وجدت كثيرات أمثال : ساكنه والمظ واللواندية وتودد وهانم المصرية ومنتهى الوحيدة وسمحة المصرية وأمينة القبانية ونرجس المهدية وتوحيدة والسويسية ونعيمة المصرية ومنيرة المهدية وغيرهن . .

هؤلاء جميعا لم يحفظ لهن التاريخ إلا بضع اسطوانات سجلن عليها أدوارا أو قصائد ، ولا أعرف ـ وقد يعرف غيرى ـ أن إحداهن سجلت موشحا قديما أو جديدا ! .

ولنكتف بمثالين فقط فى هذا المجال . . فإن الغناء المصرى بلغ قمة نهضتة اولا على يد محمد عثمان حتى العام الأخير من القرن التاسع عشر ، ثم بلغ بعد ذلك قمة نهضته الثانية على يد سيد درويش حتى وفاته سنة ١٩٢٣ . .

فماذا سجلت مطربات عصر محمد عثمان وعصر سيد درويش مما لحناه من الأدوار والموشحات والقصائد ؟ لقد لحن محمد عثمان أدوارا كثيرة ، منها دور « بستان جمالك من حسنه » ـ مقام راست ـ سجله المنيلاوى وعبد الحى حلمى وصالح عبد الحى ، ولم تسجله أية مطربة !

دور: « بعد الخصام حبى اصطلح » . . سجله عبد البارى وسليمان أبو داود والشيخ أبو العلا محمد ، ولم تسجله أية مطربة فى ذلك العصر ، ولم اسمع الا تسجيلا حديثا للمطربة بديعة صادق ضمن تسجيلات فرقة الموسيقى العربية !

دور : « حظ الحياة يبقى لروحى » . . وهو من أجمل الأدوار . . سجله عبد الحى حلمى والمنيلاوى وغناه صالح عبد الحى بإبداع وسجله للإذاعة ، ولم تسجله أية مطربة فى ذلك العصر!

دور عشنا وشفنا سنين » ـ مقام راست كردان ـ سجله محمد السبع واحمد فريد وسليمان أبو داود ، وغناه صالح عبد الحى للإذاعة ، ولم تسجله مطربات ذلك العهد ، مع أنه من أشهر أدوار محمد عثمان . .

دور : « عهد الأخوة نحفظه » سجله عبد الحى حلمى ، ولم تسجله اية مطربة . . وغناه بعد ذلك صالح عبد الحى فى الإذاعة . .

دور : « فى البعد ياما كنت أنوح » ـ مقام سيكاه ـ سجله المنيلاوى ومحمد سليم وغناه بعد ذلك صالح عبد الحى للإذاعة ، ولم يسجل بصوت أية مطربة .

دور : « لسان الدمع افصح من بيانى » ـ مقام عراق ـ سجله المنيلاوى وعبد الحى وسليمان أبو داود وليس له تسجيل بصوت مطربة !

ولا أعرف أسطوانة مسجلة لدور من أدوار محمد عثمان إلا أسطونة منيرة المهدية التى سجلت عليها دور « حبيت جميل طبعه الدلال » ! .

وسجلت المطربة سكينة حسن دور « طول عمرك موعود يا قلبى » لداود حسنى ، ولا تجد فى البحر الزاخر من أدوار عبد الحامولى والمسلوب والقبانى وداود حسنى وعلى القصبجى وغيرهم ، شيئا مسجلا بأصوات مطربات ذلك الزمان ! . .

ليس معنى ذلك انهن لم يكن يغنين هذه الأدوار ، بل معناه أن الأدوار تحتاج إلى قوة أسر، أقرب إلى أذواق الرجال من مطربين ومستمعين ، اما المطربات فكن يغنين داخل «الحريم » حيث توجد أذواق أخرى تتطلب الأغانى الخفيفة ، ولهذا راجت الطقاطيق واندلعت كالنار بمجرد اختراع قالبها فى العقد الأول من القرن العشرين ، وغلبت ـ أو كادت تغلب حينذاك ـ جميع قوالب الغناء الأخرى ، وأوشكت المغنيات أن يتخصصن بالطقطوقة ، إلى جانب أغانى «الخلاعة والدلاعة » التى كانت متداولة منذ عهد بعيد بين المغنيات فى القاهرة والاسكندرية . .

وإذا كانت مطربات ذلك العهد قد نأين عن الأدوار ، فقد كن أكثر نأيا عن القصيدة ، وهن نسوة عاميّات ، جاهلات بالقراءة والكتابة . . وكان موقفهن من الموشح المكتوب باللغة الفصيحة قريبا من الموقف الذى اتخذنه من القصيدة ، وقد كن معذورات فى ذلك ، ولم يكن لهن طاقة إلا بأغان الخلاعة والدلاعة ، ولم يكن مطلوبا منهن إلا هذه الأغانى . . وان كان بعضهن على مقدرة ظاهرة فى أداء الأدوار ، وقد روى عازف الكمان سامى الشوّا فى مذكراته أنه سمع فى أوائل القرن العشرين المغنية الاسكندرانية الملقبة باللواندية . . « وكانت طريقة اللواندية فى الغناء أن تشبك الأدوار ،أى تأخذ أول الدور من نهاية الدور الآخر الذى كانت تغنيه، وتظل تربط دورا بدور ، آخذة بداية هذا من نهاية ذاك ، ببراعة وافتنان حتى تطرب الحاضرين» . . ويقول الشوّا إنها كانت تغنى أدوار : « كادنى الهوا » . . و « ياما أنت واحشنى» . . و « كنت فين والحب فين » . . وهذه كلها من أدوار محمد عثمان ، ويحتاج أداؤها لمقدرة فنية كبيرة . .

وكانت منيرة المهدية أقوى مطربات عصرها صوتا وإن كانت لا تتفوق عليهن فى المقدرة فى الأداء ولكن تمتاز بنبرات صوتها الفضى ، وبحّتها المديدة العميقة التى تشبه بحة الأرغول . .

ويذكر الذين حضروا حفلات منيرة المهدية قبل سبعين عاما أنها كانت تغنى الأدوار المشهورة ولا تكتفى بالطقاطيق عندما تغنى للرجال ، فإذا غنت داخل « الحريم » اكتفت بالطقاطيق . . ومع ذلك لم تسجل منيرة إلا الدور الذى أشرنا إليه من أدوار محمد عثمان . . ثم سجلت بعد زمن دور سيد درويش « انا عشقت » . .

لم تكن أدوار سيد درويش أفضل حظا عند المطربات ، فإنهن لم يسجلن منها شيئا ، على

الرغم من أن المجتمع كان قد تقدم ، وتحررت النساء من إسار الحريم العثمانلى الذى كان يقيدهن قبل ثورة ١٩١٩ .

وهناك أدوار مشهورة لسيد درويش مثل : « ضيعت مستقبل حياتى » ودور « أنا هويته وانتهيت » ودور « أنا عشقت » غناها سيد درويش بصوته ولم تسجلها اية مطربة ، ولم تعرف هذه الأدوار الأصوات النسائية إلا بعد تأليف الفرق الغنائية الجماعية الجديدة فى الستينيات وما بعدها . . مع أن الطقاطيق والاهازيج المسرحية التى لحنها سيد درويش ، كانت شديدة الجاذبية للمغنيات فتهافتن على تسجيلها لشركات الأسطوانات ، وفى مقدمتهن المطربة حياه صبرى التى سجلت عددا كبيرا من هذه الطقاطيق والمسامع أو الاهازيج المسرحية ، وسجلت منيرة المهدية عددا كبيرا آخر ، وكذلك فتحية أحمد ونعيمة المصرية ونرجس المهدية والست تودد ومنتهى والقبانية وغيرهن . .

تلك هى قصة مطربات الجيل السابق ، أو الأسبق ـ إذا أردنا الدقة ـ مع الدور والقصيدة والموشح . . لقد وجدن أن هذا الفن بحر لا ساحل له ، فخشين أن يغرقن فيه ، فوقفن على ساحله ، مكتفيات بالمشى فوق رماله . . وكانت ظروف عصرهن تدفعهن إلى هذا الموقف دفعا للأسباب التى أوجزناها . و الغريب أن الدور كان سيىء الحظ أيضا بعد نهضة الغناء العربى فى عصر أم كلثوم وعبد الوهاب ، فلم يكد هذا الفن العظيم ينتعش على أوتار هذين الصوتين العظيمين ، حتى فتح الزمان صفحة جديدة ، وجاء الراديو ، ثم السينما ، ودخل الغناء فى مرحلة جديدة ، وانطوت صفحة فن الدور .

معركة حول أدوار
محمد عثمان

فى تراث الغناء المصرى القريب الذى يوشك لقربه أن يكون تاريخا معاصرا لنا نحن ابناء العقد الأخير من القرن العشرين ، قصة تبعث الألم فى قلوب محبى فن الغناء ، لأنها قصة صوت جميل قدير ، أصيب صاحبه بمرض غامض فى حلقه ، فتحول ذلك الصوت الجميل القدير إلى صوت آخر ، لا تنعقد بينه وبين الجمال والمقدرة إلا أوهى الصلات . .

بطل القصة هو نابغة التلحين المرحوم محمد عثمان المتوفى سنة ١٩٠٠ . .

كان محمد عثمان منافسا فى الطرب لعبده الحامولى ، ولكن عبده الحامولى كان يعجز عن منافسة محمد عثمان فى التلحين ، فكان يغنى إلى جانب أدواره الخاصة ، أدوار محمد عثمان . . وكان محمد عثمان يرضيه كثيرا أن يسمع عبده الحامولى يغنى ذلك الأدوار ، بصوته المشهود له بالتفوق على جميع الأصوات فى عصره [(١)].

فجأة إنقطعت المنافسة فى الغناء بين عبد الحامولى ومحمد عثمان ، فقد احتبس صوت محمد عثمان ، وحار فى أمره الأطباء ، حتى استطاع احدهم أن يعيد الصوت المحتبس إلى الأسماع مرة أخرى . .

ولكن الصوت الذى عاد لم يكن هو الصوت الذى سمعه الناس من محمد عثمان فى الأفراح والليالى الملاح ، بل كان صوتا آخر ، خشن النبرات ، محدود المقدرة ، عاجزا عن الوقوف فى سرادقات الأفراح فى مواجهة ثلاثة آلاف مستمع ، كما كان يفعل قبل أن تغدر به الأيام . .

ومن حسن حظ الغناء المصرى والعربى بوجه عام أن محمد عثمان كان قد فرغ من تلحين أعظم أدواره ، قبل أن يعجز تماما عن الغناء ، وسمع هذه الأدوار تلاميذه الكثيرون من كبار المطربين

---

(١) تتكرر الإشارة فى فصول كتابنا إلى هذا المعنى لأهميته فى حركة إحياء الغناء العربى المعاصر فى القرن التاسع عشر، وقد سبقت الإشارة إلى قصة صوت محمد عثمان .

فحفظوها ولبثوا يغنونها طوال السنوات الأخيرة من حياة محمد عثمان .

وفى أواخر العقد الأخير من القرن التاسع عشر علم محمد عثمان ان اختراعا جديدا ظهر فى أوروبا واميركا اسمه « الفونوغراف » وان هذا الإختراع يمكن أن يلتقط صوت المطرب أو المطربة ويعيده إلى الأسماع !

واجتمع محمد عثمان وعبده الحامولى ذات مرة ، فجرى حديثهما حول هذا الاختراع فقال له الحامولى أنه سيسأل ويستفسر عنه حين يسافر إلى اسطنبول ، فإن كان اختراعا حقيقيا ، سارع إلى تسجيل أدواره فيه . . .

فكر محمد عثمان . . ماذا يصنع وقد ضاع صوته . . كيف يسجل أدواره العظيمة بطريقة تنقلها إلى المستمعين على وجهها الفنى الصحيح !

واستدعى محمد عثمان تلميذه المطرب الكبير عبد الحى حلمى وقال له :

ـ أوصيك يا عبد الحى اذا جاء اختراع الفونوغراف إلى مصر أن تسجل دورين من أدوارى على الأقل ، هما دور « أدك أمير الأغصان . . ودور «قد ما احبك زعلان منك » . .

قال له عبد الحى حلمى :

ـ بل يبقيك الله حتى ترى هذا الفونوغراف فى مصر ، وتشرف بنفسك على تسجيل أدوارك فيه بأصوات المطربين الذين تختارهم . . أما أنا فسوف أجتهد لكى أسجل جميع أدوارك ان شاء الله .

مات محمد عثمان سنة ١٩٠٠ وجاءت شركات الأسطوانات إلى مصر بعد موته بسنوات قلائل، فنهض عبد الحى حلمى للوفاء بالوعد الذى قطعه لأستاذه محمد عثمان ، وبادر إلى الاتصال بشركات الاسطونات الجديدة كما بادرت هذه الشركات إلى الاتصال به ، وبدأت للمرة الأولى عملية تسجيل أدوار محمد عثمان على الطراز القديم من الأسطوانات ، قبل أن تتطور الأسطوانة إلى شكل القرص الأسود الذى نعرفه الآن . .

روى لى هذه القصة الفنان المرحوم عزيز عثمان نجل المرحوم محمد عثمان ، فسألته : ماذا كان مرض والدك الذى أضاع صوته ؟ . . فأجابنى بأنه سمع فى طفولته انه كان يسمى مرض «الزغطة» . . وهو المرض الذى أصاب حنجرة القارئ العظيم الشيخ محمد رفعت فيما بعد . .

وقد كان المرض الحقيقى الذى أصاب حنجرة الشيخ محمد رفعت هو سرطان الحنجرة ، وكذلك كان مرض الفنان محمد عثمان ، وكان الناس يسمونه « الزغطة » لأنه يحبس الصوت ثم يطلقه ثم يعود إلى حبسه واطلاقه ، كما يحدث لمن يغص بالطعام فيشرب الماء لإساغته . .

قلت لعزيز عثمان : وما هى الأدوار التى استطاع عبد الحى حلمى تسجيلها من تراث والدك؟

فذكر لى عدة أدوار ، نرى من المفيد أن نتحدث عنها بإيجاز ، وإن كانت تستحق احاديث مسهبة وتحليلا شاملا .

الدور الأول . . تقول كلماته :
أدك أمير الأغصان . . من غير مكابر
وورد خدك سلطان . . على الأزاهر
والحب كله أشجان . . يا قلب حاذر
دا الصد ويّا الهجران . . جزاء المخاطر
يا قلب أدى انت جيت . . ورجعت تندم
صدقت قلبى ورأيت . . ذل المتيم

الكلام ـ كما ترى ـ أقرب إلى اللغة الفصيحة ، لأن مؤلفه شاعر فصيح ، هو المرحوم إسماعيل صبرى باشا الذى كان من أعظم شعراء عصره ، ولقبوه بشيخ الشعراء ، وكان أمير الشعراء أحمد شوقى يعرض عليه شعره عندما كان شوقى فى نشأته الأدبية ، وكان إسماعيل صبرى باشا ينظم الأزجال العامية إلى جانب القصائد الفصيحة . . .

وقد ألهمت رقة الكلمات الفنان محمد عثمان أن يختار لها مقام البياتى ، فاستخدم معظم تراكيبه وخلاياه النغمية من جنس نهاوند نوى ، وجنس الكرد الحسينى ، ومزج بين هذه النغمات المتوافقة مزجا رائعا فى إطار مقام البياتى و« عائلته » اللحنية . . .

ومما يذكر أن عبد الحى أوصى إبن اخته صالح عبد الحى بتسجيل هذا الدور ، فقام بتسجيله بعد وفاة خاله ، فحفظ لنا التاريخ هذا الدور مسجلا بصوت عبد الحى ، وصالح عبد الحى[1] .

ولكن عبد الحى حلمى حينما أراد تسجيل الدور المشهور « قد ما احبك زعلان منك » الذى أبدع محمد عثمان فى تلحينه ، فوجىء بثلاثة من كبار مطربى عصره يريدون تسجيله أيضا ، وهم يوسف المنيلاوى ومحمد السبع وسليمان أبو داوود . . . فلم يعدل عبد الحى عن تسجيله وظهرت فى السوق أربع اسطوانات ، احداها لعبد الحى من شركة بوليفون ، والثانية للمنيلاوى من شركة الجراموفون ، والثالثة لسليمان أبو داوود من شركة أوديون ، والرابعة لمحمد السبع من احدى الشركات الصغيرة ، ولم يكد هؤلاء يتقاعدون أو يرحلون عن الدنيا ، حتى سجل صالح عبد الحى هذا الدور على اسطوانه لشركة بوليفون ، فسارعت شركة بيضافون وسجلت له على اسطواناتها الدور نفسه . .

---

(١) صالح هو ابن اخت عبد الحى ، واسمه الحقيقى صالح خليل ولكنه ا تخذ اسم خاله ليستفيد من شهرته عند المستمعين ، فلم يعرفوه إلا باسم صالح عبد الحى . .

هكذا كانت معركة المطربين وشركات الاسطوانات حول هذا الدور ، وهى معركة استمرت حوالى عشرين عاما ، وتبارت فيها أقدر الأصوات ، وتنافست فيها رءوس أموال الشركات . . . وكان مقام الصبا الذى اختاره محمد عثمان لهذا الدور البديع ، هو بطل الموقف الذى تنافس حول أولئك المطربون .

أما دور « بستان جمالك » . . فيقول :

بستان جمالك من حسنه
أبهى وأجمل من بستان
وان ماس قوامك على غصنه
يعلم البلبل الحان . .

اختار له محمد عثمان مقام الراست ، وتنقل فيه بين جنس الراست وجنس النهاوند وغيرهما ، وقد سارع عبد الحى حلمى بعد وفاة محمد عثمان إلى تسجيل هذا الدور الممتاز على اسطوانات أوديون ، ولكن الشيخ يوسف المنيلاوى الذى كان ينافسه ، كان أسرع منه إلى تسجيل هذا الدور على اسطوانات الجرامفون . . ولم يكد ينقضى عهد هذين المطربين الكبيرين ، ويبزغ نجم صالح عبد الحى ، حتى بادر إلى تسجيل هذا الدور ، كعادته فى تسجيل التراث الغنائى كله . . .

وسجل عبد الحى حلمى ايضا دور « تيهك على اليوم بسنين » . . . . وتقول كلماته :

تيهك على اليوم بسنين
وشرف بقا بعدك أيام
ابعت سلامك لى تأمين
ألا أنا حيران ما بنام

الدور مصور على مقام الجهاركاه سجله عبد الحى على أسطوانات أوديون ، ولم ينافسه أحد من المطربين فى تسجيله ، كما انفرد عبد الحى حلمى بتسجيل دور « حبى دعانى للبستان» من مقام بياتى نوى ، وقد سمعنا صالح عبد الحى يغنى هذا الدور خلال رحلته الطويلة الشاقة فى حفظ التراث الغنائى .

أما الدور الرائع « حظ الحياة » من مقام الراست ، فيقول :

حظ الحياة يبقى لروحى
لما الهوى ييجى سوا
يا قلب طال نوحك ونوحى
واللى جرح عنده الدوا

وقد تنافس فى تسجيل هذا الدور عبد الحى حلمى ويوسف المنيلاوى ، فسجله عبد الحى حلمى على اسطوانات شركة الجراموفون ، وسجله المنيلاوى أيضا على اسطوانات هذه الشركة ، التى يبدو أنها أرادت أن ترضى عشاق أكبر المطربين فى ذلك العصر . . وفيما بعد سجل صالح عبد الحى هذا الدور ، فحفظ لنا تحفة من تحف محمد عثمان فى تلحين الأدوار . . .

ومن الأدوار المشهورة التى حفظها عبد الحى حلمى من تراث محمد عثمان ، دوره «كادنى الهوى . . . وتقول كلماته :

كادنى الهوا وصبحت عليل

للحسن دا بالطبع أميل

ياللى تلوم . . دا شىء بالعقل

ولكن الشيخ يوسف المنيلاوى ـ كعادته ـ سارع إلى منافسة عبد الحى حلمى فى الحفاظ على تراث شيخ ملحنى الأدوار محمد عثمان ، فسجل هذا الدور على اسطوانات الجراموفون ، أما عبد الحى فسجله على اسطوانات أوديون التى لم تكتف بعبد الحى ، فاستدعت أيضا مطربين آخرين هما عبد البارى وسليمان أبو داوود ، فسجلت لكل منهما هذا الدور الذى تفنن محمد عثمان فى تلحينه من مقام النهاوند . . .

وانفرد عبد الحى حلمى بتسجيل دور « طول يا ليل » الذى لحنه محمد عثمان من مقام بياتى نواه . . . . والاسطوانة التى سجلها عبد الحى حلمى لهذا الدور مأخوذة فى شركة الجراموفون . . . ولم يقترب أحد من مطربى عصره من هذا الدور لأنه كان أقل شهرة من الأدوار الأخرى التى لحنها محمد عثمان . .

وانفرد عبد الحى حلمى ايضا بتسجيل « عهد الاخوة » . . وهو من تأليف محمود سامى البارودى باشا رائد حركة إحياء الشعر العربى ، ومن أشهر الأدوار التى لحنها محمد عثمان ، ويقول مطلعه :

عهد الأخوة نحفظه .

بالروح وما لنا غير كدا

واجب علينا نلحظه

بعين صفانا الود . . دا

ويبدو أن عبد الحى حلمى كان مدفوعا بوصية أستاذه محمد عثمان إلى تسجيل جميع أدواره ، المشهور منها وغير المشهور ، بينما كان المطربون الآخرون يختارون الأدوار ذات الشهرة الجماهيرية فى عصرهم . . ولهذا كان عبد الحى حلمى أكثرهم تسجيلا لأدوار محمد عثمان ، وجاء بعده صالح

عبد الحـى ، الذى لم يترك دورا من أدوار محمد عثمان الا وسجله على اسطوانـة أو غناه فى الإذاعة . .

لقد كانت المعركة بين عبد الحى حلمى وبقية مطربى عصره حول أدوار محمد عثمان أشبه بملحمة فنية عظيمة ، عادت بالخير والبركة على فن الغناء المصرى ، ورسخت أصوله التى تعب الرائد محمد عثمان ومعاصروه فى تأصيلها . . والتى هى أساس كل الصرح الغنائى الذى بناه بعد ذلك محمد القصبجى وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب والسنباطى .

نواقيس عبده الحامولى

فى العصر الاموى ، منذ ثلاثة عشر قرنا من الزمان ، كان المطرب « معبد » يتيه فخرا على زملائه مطربى المدينة ومكة ودمشق ، بمجموعة من الحان ذات صنعة فائقة تقرع الاسماع كأنها الأجراس ، حتى سماها الناس « نواقيس معبد » .

ومنذ مائة عام فقط اى فى أواخر القرن التاسع عشر ، كان مطرب مصر الأكبر عبده الحامولى يفخر على مطربى مصر كلها بمجموعة من أدواره المتقنة ، زادت على عشرة أدوار ، وافتتن الناس بها افتتانا عظيما حتى سماها الشعراء المعاصرون للحامولى ـ ومنهم أمير الشعراء أحمد شوقى ـ «نواقيس عبده » على غرار « نواقيس معبد » التى قرأ عنها الشعراء والأدباء فى كتب الأدب والتاريخ ، وعلى رأسها « كتاب الأغانى » لأبى الفرج الاصفهانى .

لقد صمتت « نواقيس معبد » وذهبت أيامها السعيدة قبل ألف ومائتى عام ، لأن عدم وجود أى نوع من « التدوين الموسيقى » فى العصر الأموى ، جعل الكلام المكتوب عن تلك النواقيس الرنانة فى كتاب الأغانى وغيره من كتب الأقدمين ، أشبه بالالغاز التى لا يمكن حلها فى أيامنا هذه ، حتى لو استخدمنا أحدث أنواع الكومبيوتر ، بل أن نواقيس عبده الحامولى ـ وبيننا وبينها مائة سنة فقط ـ أوشكت أن تضيع بسبب عدم وجود تدوين للموسيقى العربية فى القرن التاسع عشر . . لكن بعض المطربين المعاصرين لعبده الحامولى ، حفظوا نواقيسه عن ظهر قلب ، ثم أدركهم عصر الفونوغراف والاسطوانة ، فسجلوا هذه النواقيس بأصواتهم ، وتركوها تراثا للمطربين الذين جاءوا من بعدهم ثم تداركتها فرق الموسيقى العربية منذ أواسط القرن العشرين . . ودونت « نواقيس عبده » تدوينا كاملا بالنوتة الموسيقية الأوروبية التى دخلت فى خدمة الموسيقى العربية .

ليالى السيد البدوى

كان عبده الحامولى كبير مطربى القرن التاسع عشر بشهادة جميع من عاصروه وعاصروا أولئك المطربين ، وعلى رأسهم الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب ، المغنى والملحن الذى عاش القرن

التاسع عشر كله والربع الأول من القرن العشرين .

ولد عبد الحامولى في السنوات العشر الأخيرة من عهد محمد على باشا الكبير ، ولا يمكن تحديد تاريخ مولده تحديدا دقيقا ، ولكن الأديب الشيخ عبد العزيز البشرى ـ وقد لحق أواخر عصر الحامولى ـ أشار إلى أن الحامولى قد ولد في السنة التى عاد فيها إبراهيم باشا نجل محمد على باشا الكبير من الشام بعد وقف زحف الجيش المصرى بقيادته على اسطنبول ، عاصمة الخلافة العثمانية حينذاك . . . ومعنى ذلك أن عبده الحامولى ولد سنة ١٨٤٠ أو بعدها بقليل وربما قبلها بأشهر قلائل .

وعبده الحامولى ينسب إلى بلدة «الحمول » وينطقها العامة « الحامول » . . من مديرية الغربية فى وسط الدلتا بشمال مصر . . وفى طنطا ـ عاصمة الغربية ـ نشأ عبده الحامولى محبا للغناء ، وفيها سمع كبار المقرئين فى مسجد السيد البدوى ، وشهد ليالى مولد البدوى التى تقام شهرا كل عام حول مسجده ، ويؤمها أعظم المنشدين والمطربين والعازفين ، ومنهم الشيخان محمد شعبان ومحمد المقدم اللذان كانا أول من التفت ، من كبار المطربين ، إلى صوت عبده الحامولى فى حلقات الإنشاد ، فعرفا قدره وتوقعا له نجاحا عظيما . .

وفى مقهى الشيخ شعبان (أو المعلم شعبان) فى حى الأزبكية الشهير فى قاهرة القرن التاسع عشر ، سمع القاهريون صوت عبده الحامولى وآثروه على جميع المطربين ، والتفوا حوله ، ونوهوا به فى كل مكان حتى وصلت شهرته إلى قصر عابدين ، مقر الخديو إسماعيل باشا ، فطلبه الخديو وصار مطربه ونديمه ، وغمره بعطاياه ، حتى صارت لعبده الحامولى مكانة خاصة فى المجتمع المصرى أيامئذ ، على الرغم مما كان يعانيه مطربو ذلك العصر من استخفاف مجتمع الارستقراطيين بأقدارهم وازدرائه لعملهم !

لم يعش عبده الحامولى طويلا ، فقد توفى سنة ١٩٠١ وهو فى نحو التاسعة والخمسين من عمره بعدما لحقته الأمراض الثقيلة ، وعاصر الحامولى اثنين من أعظم الملحنين المجددين للغناء العربى ، هما الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب الذى توفى سنة ١٩٢٨ . . ومحمد افندى عثمان «الذى رحل سنة ١٩٠٠ » . . واستفاد من زميليه الكبيرين هذين أعظم الفوائد فى فنه الغنائى ، ونسج على منوالهما فى التلحين ، وغنى الحانهما الرائعة ، وبخاصة تلك «الأدوار » المتقنة التى أودعا فيها عصارة فنهما الجميل ، على النحو الذى مر بك حديثنا عنه فى هذه المقالات ! . .

وكان عبده الحامولى ـ فى عصره صاحب أجمل الأصوات واقواها وأكملها قرارا وجوابا ، وكانت زوجته المطربة « المظ » لا تقل عنه شهرة بجمال الصوت ، ولكن الحامولى لم يعتمد على جمال صوته وحده بل أضاف إليه جمال الفن وان كان بعض من سمعوه ـ وهم من كبار « السميعة » ـ لا يذهبون إلى أن صوته كان معجزة من المعجزات التى لا تتكرر ، كما زعم المغالون فى الثناء عليه من

المعجبين به ، وما كان أكثرهم فى حياة عبده الحامولى وبعد وفاته . .

وفى ذلك يقول الأديب المرحوم عبد العزيز البشرى ـ وهو من أدق السميعة ذوقا ـ فى إحدى مقالاته « ان من القائمين من لعله يجهره فى هذا المعنى » . . أى ان من المطربين المعاصرين له من كان يتفوق عليه فى جمال الصوت ، ولكن عظمة عبده الحامولى ـ كما يصورها الشيخ البشرى ـ كانت تتجلى فى « الحس المرهف والذوق الدقيق ، والفن الواسع ، والكفاية الكافية ، والقدرة القادرة على التصرف فى فنون النغم فى يسر ولباقة وقوة ابتكار ورعاية لوجوه المقامات » .

ومهما كان من اختلاف آراء معاصريه حول صوته ، فقد اجمعوا على أنه كان أعظم المطربين قدرة على بعث الطرب فى المستمعين بصوته وفنه معا ، ولم يستطع أحد من المطربين مجاراته فى هذا المضمار . . .

ونواقيس عبده الحامولى التى تقدم ذكرها ، كلها من « الأدوار » . . أما المواويل والتواشيح والقصائد فلم تكن فيها نواقيس ، وان تفوق فى غنائها على جميع المطربين . . حتى ان قصيدة «اراك عصى الدمع شيمتك الصبر » التى لحنها وغناها الحامولى من شعر أبى فراس الحمدانى ، تنافس فى غنائها بعد وفاته أحد عشر مطربا ، وسجلها تسعة منهم على اسطوانات شركة الجراموفون ، وهم : عبد الحى حلمى وزكى مراد وسليمان أبو داود وأبو العلا محمد وأحمد فريد ومحمد سليم وجميل عزت ومحمد السبع ومحمد نديم . . وسجلها صالح عبد الحى فى الإذاعة المصرية . . وسجلتها أم كلثوم على اسطوانة لشركة أوديون سنة ١٩٢٦ كما لحنها عبده الحامولى برواية الشيخ أبو العلا محمد ، أى نقلا عن الأسطوانة المسجلة بصوت الشيخ أبى العلا نقلا عن الحامولى . .

ونواقيس عبده الحامولى ، أو أدواره التى تفوق بها على معاصرية ، تختلف مقاماتها وايقاعاتها ، والكثير منها من تأليف الحامولى وتلحينه فى وقت ومعًا ، ومنها أدوار كتبها له مشاهير الشعراء فى عصره . . .

دور « الله يصون دولة حسنك » كتبه أحد علماء الأزهر ، وهو الشيخ عبد الرحمن قراعة ، تقول كلمات هذا الدور الذى ملأ الأسماع فى عصره :

الله يصون دولة حسنك . . على الدوام من الزوال . .
ويصون فؤادى من نبلك . . ماضى الحسام من غير قتال . .
اشكى لمين غيرك حبك ؟
أنا العليل وأنت الطبيب
اسمح وداوينى بقربك
واصنع جميل اياك أطيب

اختار عبده الحامولى لتلحين هذا الدور مقام الحجاز كار ، ولم يكن هذا المقام معروفا فى مصر قبل عبده الحامولى ، ونقله هو ـ فيما يقال ـ عندما زار اسطنبول واستمع إلى المقامات المستعملة فى الغناء التركى . .

وقد سجل هذا الدور على الاسطوانات أكثر من خمسة مطربين ، وغناه وسجله المطرب صالح عبد الحى فى الإذاعة المصرية ، وسمعناه ايضا من فرقة الموسيقى العربية . .

دور « كنت فين والحب فين » من تأليف الشيخ الدرويش مؤلف الاغانى الأول فى ذلك العصر، وقد اخذ المؤلف الغنائى عبد الوهاب محمد مطلع هذا الدور وجعله فى الطقطوقة التى غنتها أم كلثوم من تلحين بليغ حمدى سنة ١٩٦٠ ويقول فيها : « أنت فين والحب فين » . .

صاغ الحامولى هذا الدور ايضا من مقام الحجاز كار ويقول مذهب الدور ، أى مدخله أو بدايته :

كنت فين والحب فين
لم يفارق لحظه عين
يا فؤاد حسبك
ربنا يحاسبك
كم نُبال فيك يا غزال
غير سيوف الحاجبين .

سجل هذا الدور بعد وفاة الحامولى أربعة مطربين هم : عبد الحى حلمى والمنيلاوى وزكى مراد وصالح عبد الحى ، وكان صالح عبد الحى يكثر من غنائه فى الاذاعة المصرية ، وله تسجيل اذاعى قصير . . .

ومن أزجال الأديب الشيخ على الليثى ، الذى كان نديما للخديو إسماعيل باشا ، لحن عبده الحامولى وغنى هذا الدور من مقام العشاق ، وكان يعد من أعظم نواقيسه .

شربت الصبر من بعد التصافى
ومر الحال ما اعرفتش اصافى
يغيب النوم وافكارى توافى
عدمت الوصل ، يا قلبى عليا !
على عينى بعاد الحلو ساعه
ولكن للقضا سمعا وطاعه

. سجل هذا الدور بعد رحيل عبده الحامولى ثلاثة من المطربين على رأسهم الشيخ محمد سالم العجوز والآخران سليمان أبو داود ، وداود حسنى . .

أما إسماعيل صبرى باشا فقد نظم زجلا رقيقا مطلعه « الحلو لما انعطف » واهداه لعبده الحامولى ، فوضع له لحنا من مقام البياتى وجعل منه احد نواقيسه ، ويقول الدور :

الحلو لما انعطف
أخجل جميع الغصون
والخد لما انقطف
ورده بغير العيون
ياللى بليت الهوى
وصرت مغرم أسير
خلى اصطبارك دوا
حتى يهون العسير
حبيت أشوف لى سبب
ابنى عليه الكلام
لكن لقيت الطلب
بعيد وصعب المرام

ولولا الإطالة لنقلنا جميع كلمات الدور ، لأنها من الزجل الرقيق البليغ ، الذى يشبه فى بلاغته ورقته الشعر الفصيح ، ولا عجب ، وقد جاءت بعض شطراته صحيحة تماما فى نحوها وصرفها مثل قوله : « الحلو لما انعطف » . . وقوله : « والخد لما انقطف » . . وقوله : « حتى يهون العسير» وقوله : « ابنى عليه الكلام » . . وقوله : « لكن لقيت الطلب » . . فهذه كلها شطرات من الشعر الفصيح داخلة فى نسيج هذا الزجل العامى الجميل الذى تحول فى حنجرة عبده الحامولى إلى ناقوس جهير ! . .

وكتب عبده الحامولى الدور التالى ، وضع له لحنا من مقام العراق :

سبانى سهم العين
وقلبى لحبك هام
صدود الملاح يومين
وهجرك سنين وايام
يا قاسى تعالى شوف
محبك صبح فى حال

ثم عاد عبده الحامولى إلى أزجال إسماعيل صبرى باشا فلحن منها دورا يقول :

أنت فريد فى الحسن ولا جمالك

يا حلو واصل وكيد الأعادى
يكفى دلالك
مين علمك على الدلال
والا دا طبعك ؟!

اختار الحامولى مقام حجاز دوكاه لتلحين هذا الدور ، وكان أول من سجله على أسطوانه بعد وفاة الحامولى المطرب سليمان أبو داود ، وسجله أيضا عدد آخر من مطربى العشرينات .

ولعبده الحامولى ناقوس حزين من مقام الصبا ، من تأليفه وتلحينه ، يقول فيه :

كان مالى فى حبك كان مالى
اما خلينى فى حالى
وكمان تصاحب غزالى
يا سيدى دا انا حبى عزيز
يوم شفتك حبيتك خالص
وسعيت لما بالود الخالص
من تيهك قلبى مش خالص
يا سيدى دا انا حبى عزيز

ويقال ان هذا الدور من تأليف إسماعيل صبرى باشا ، ولكن الأرجح أنه من تأليف عبده الحامولى ، وقد سجل هذا الدور مطربان ، احدهما عبد الحى حلمى والآخر سليمان أبو داود .

وللحمولى دور آخر مشهور مطلعه « ياللى خليت م الحب » من مقام العراق ، يقول :

ياللى خليت م الحب
حسك تلامسنى
احسن انا هوه
تصبح جريح القلب
وتحب صدقنى
بالغصب والقوة

ومن مقام العراق أيضا دور من تأليف الشيخ على أبو النصر وهو ـ مثل الشيخ على الليثى ـ كان من ندماء الخديو إسماعيل باشا . . وكان الثلاثة : الحامولى والليثى وأبو النصر يجتمعون على منادمة الخديو فى أوقات الصفاء والسرور . .

فؤادى أسالك قل لى
تعلمت الهوى دا منين ؟

وتاه فكرى معاك قال لى
انا حاضر وأنت فين ؟؟
غرايب والنبى سيرك
وحق اللحظ والخدين
أنا قلبى ما فيه غيرك
وليه قلبك يساع اتنين ؟

ويلاحظ ارتفاع مستوى الكلمات فى هذا الزجل ارتفاعه فى كلمات الشيخ على الليثى وإسماعيل صبرى باشا ، فقد كان الشيخ أبو النصر شاعرا وأديبا أيضا . .

وكان دور « مليك الحسن » أحد نواقيس عبده الحامولى ذات الصلصلة المدوية ، صاغة الحامولى من مقام الحجاز كار ويقول :

مليك الحسن فى دولة جماله
ملك عقلى وأفكارى وروحى
ومن تيهه أسر قلبى بدلاله
وزاد فى محبته وجدى ونوحى
أنا عاشق ومغرم يا حبيبى
ومين مثلى عشق يا حلو مثلك
أعيش مغرم ويزداد بك لهيبى
وأتهنى بانغامك ووصلك !

تنافس على تسجيل هذا الدور مطربا العقد الأول من القرن العشرين : الشيخ يوسف المنيلاوى وعبد الحى افندى حلمى ، وسجله كلاهما على اسطوانات أوديون ، وغناه صالح عبد الحى فى الإذاعة المصرية ، ولا نعرف تسجيلا باقيا لهذا الدور من تسجيلات الإذاعة . .

وليست هذه جميع نواقيس عبده الحامولى التى شغلت برنينها الصافى المطرب اسماع معاصريه ، ثم شغلت من جاء بعدهم ممن سمعوها من تلاميذه وزملائه وخلفائه الذين سجلوها على اسطوانات أو غنوها فى الإذاعات ، ولكن هذه النواقيس اتخذت منزلة فى تاريخ الغناء العربى المعاصر لا تقل عن المنزلة التى كانت لنواقيس « معبد » فى الغناء العربى المتقن قبل ثلاثة عشر قرنا من الزمان .

حكـــاية اسـمها :
عشـــنا وشـفنا

يتأمل المرء هذه الأغانى البدائية التى يسمونها « الموجة الجديدة » فيهوله منها انسلاخها التام ـ الحانا وإيقاعات ـ عن جماليات الغناء العربى المتقن ، بل عن جماليات الغناء الشعبى الذى هو فرع صغير من الغناء المتقن . .

ويحزن المستمع لعجز الأصوات التى تؤدى أغانى « الموجة الجديدة» وانقطاعها عن خبرات الصوت العربى التى توارثها المغنون جيلا بعد جيل ، واضافوا إليها الكثير من التعديلات والتحسينات .

إن « الأغنية الحديثة» هى شريحة نغمية وإيقاعية ضئيلة جدا ، ومشوشة وعاجزة عن ملء مساحة حقيقية ـ ولو صغيرة ـ من أى قالب غنائى . . فهى ليست دورا ولا موشحا ولا قصيدة ولا موالا ولا طقطوقة ، ولا مجزوءات من هذه القوالب تستحق الوقوف عندها ، وإنما هى شذرات هجينة غير غنائية ، مصبوبة فى أفرع واهية جدا من أجناس نغمية تنتمى ـ نظريا ـ إلى بعض المقامات العربية المتداولة ، وإلى الايقاعات البسيطة البدائية ، ولكن هذه الأغانى لا تعطى المستمع إلا ضجة عالية تدعوه إلى النهوض للانهماك مع الآخرين فى الرقص الهيستيرى .

وقد انقطعت الصلة تماما بين صناعة الغناء التراثية الدقيقة ، وبين الملحنين والمغنين الجدد ، فلا يمكن أن نتحدث ـ فى وقت واحد ؛ عن الغناء العربى وعن أغانِ الموجة الجديدة . . أنهما نقيضان من الناحية الفنية ، وبينهما من البون الشاسع ما بين إقامة بناء ضخم كهرم الجيزة الأكبر، وبين أقامة « كشك » أو كوخ بدائى من البوص والقش .

ساورتنى هذه الخواطر وأنا استعرض عدة تسجيلات قديمة وحديثة للدور المشهور « عشنا وشفنا سنين » لمناسبة انقضاء مائة عام على تلحينه وغنائه . .

ولعل من المناسب أن نورد نص هذا الدور البارز فى تاريخ الغناء العربى المتقن المعاصر ، ثم نستأنف خواطرنا حول تسجيلاته وقصته خلال مائة عام . .

عشنا وشفنا سنين
ومن عاش يشوف العجب
شربنا الضنى ، والانين
جعلناه لروحنا طرب
غيرنا تملك وصال
واحنا نصيبنا خيال
كده العدل يا منصفين ؟
حبيبى بوصلة ضنين
هجرنى من غير سبب
قولوا له ولو بعد حين
بأنى أنول الأرب
تمام الجميل انجاز
وصدق المعاهدة شرف
ومن يتبع الرفق فازوعصره بفضله اعترف
سلامى عليك يا زمان
زمان الهنا والامان
بصفو الاحبة العزاز

هذه زبدة هذا الدور البديع التأليف الذى أوشكت كلماته العامية أن تكون عربية فصيحة . .

وقد ظل هذا الدور منسوبا إلى الشيخ محمد الدرويش مؤلف الأغانى المشهور فى القرن التاسع عشر ، ولكن هذه اللغة العالية ليست لغة الشيخ الدرويش الذى كان عامى الأسلوب ، وإنما هى لغة شيخ الشعراء إسماعيل صبرى باشا الذى كتب عدة أغان لمحمد عثمان وعبده الحامولى ، ونسب الناس بعضها إلى الدرويش وغيره من المؤلفين . .

ملحن هذا الدور هو محمد عثمان نابغة التلحين فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وقد لبث يغنيه طويلا حتى تنبه إليه زميله عبده الحامولى فأخذ يرسل بعض رجال بطانته إلى الحفلات التى يحييها محمد عثمان لكى يحفظوا الدور حفظا جيدا وينقلوه إليه ، فلما اتم عبده الحامولى حفظ الدور ، اخذ يغنيه هو أيضا فى حفلاته ، وبلغ النبأ محمد عثمان فغضب من زميله عبده الحامولى وشكاه إلى « شيخ أرباب المغانى » محمد عبد الرحيم المسلوب ، وكان شيخ أرباب المغانى هو نقيب المغنين والعازفين ، فى ذلك العصر ، ومن سلطته أن يأذن باحتراف مهنة الغناء لمن يجيدونها، ويمنع من لا يجيدونها ، ولم يكن احد من الأدعياء يستطيع كسر هذه القاعدة الصلبة

كما يحدث الآن ، إذ تسمح نقابة الموسيقيين للكثيرين باحتراف الغناء وهم مجرد أدعياء . .

كان الشيخ المسلوب شديد الإعجاب بمحمد عثمان ـ ملحنا ـ كما كان شديد الإعجاب بعبده الحامولى ـ مطربا ـ فأراد أن يوفق بين الاثنين فى خلافهما حول دور « عشنا وشفنا » ، فبدأ بمحمد عثمان ملحن الدور ، وقال له :

ـ ماذا اغضبك يا سى محمد من سى عبده فى غنائه دور « عشنا وشفنا » . . أليس بينكما اتفاق على أن يغنى أدوارك فى أى وقت يشاء ، وقد غنى من قبل عدة أدوار من تلحينك مثل «جددى يا نفس حظك » . . و« غرامك علمنى النوح » . . . و « عهد الأخوة نحفظه » . . و «يا ما أنت واحشنى » . . و « مليكى أنا عبدك » . . و « فى البعد ياما كنت أنوح » . . و«كادنى الهوى » . . و«قد ما احبك زعلان منك » . . وغيرها كثير من أدوارك ؟

قال محمد عثمان :

ـ لا اعترض على غناء سى عبده لأدوارى ، فهو يضفى عليها بصوته جمالا خاصا ، وهو ايضا يغنى أدوارك يا شيخ عبد الرحيم ، كما يغنى أدوار أحمد غنيمة ومحمود الخضراوى والآخرين . وكلهم مسرورون بغنائه لادوارهم . .

ـ فيما وجه اعتراضك إذن على غنائه لدور « عشنا وشفنا سنين » ؟

ـ اعتراضى يقوم على أسباب فنيه بحته ، فأنا لحنت هذا الدور من مقام الراست خالصا من كل شائبة ، وقد تلقفه سى عبده فحوله من مقام الراست الخالص إلى مقام قريب منه هو مقام الدلنشين ، وأراد بذلك أن يوهم الناس أنه قام بتلحينه من جديد . .

كان الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب حجة فى المقامات والضروب ، ففهم على الفور ما صنعه عبده الحامولى حين نقل الدور من الراست إلى الدلنشين ، وذهب إلى عبده الحامولى يسأله عن السبب فيما صنعه بهذا الدور من التعديلات . . ودخل المسلوب والحامولى فى مناقشة فنية طويلة حاول فيها الحامولى أن يقول إن الدلنشين من عائلة الراست ، ولا يوجد فرق كبير بين اللحن كما يغنيه هو ، وبينه كما وضعه محمد عثمان . .

هذه قصة سمعتها من صالح عبد الحى قبل بضعة وأربعين عاما فى شرفة كازينو بديعة مصابنى فى ميدان الأوبرا بالقاهرة ، وكان ـ رحمه الله ـ خارجا فى ذلك الوقت من حفلة أقامتها منيرة المهدية فى مسرح الكازينو ـ وهى آخر حفلة فى حياتها ـ وكان حزينا لأن منيرة المهدية احتبس صوتها فى الحفلة . فلم تستطع الغناء ، فبكى صالح عبد الحى كما بكت أم كلثوم ـ التى حضرت الحفلة ـ وبكى آخرون من أهل الغناء والموسيقى . .

فى تلك الأيام كنت قد سمعت دور « عشنا وشفنا سنين » من صالح عبد الحى مرة أو مرتين فى الإذاعة المصرية ولم أكن فى ذلك الوقت استطيع أن اتبين الفروق الفنية بين الطرق المختلفة لأداء

هذا الدور ، ولا ادرى الفرق بين الراست عندما يكون خالصا أو بحتا ، وبينه حين تخالطه أجناس مقامات أخرى فيتحول إلى ما يسمى بمقام الدلنشين ، وهو مقام نادر وصعب ولا يقترب منه الملحنون إلا لماما . .

ولم يبق من تسجيلات صالح عبد الحى لدور « عشنا وشفنا سنين » إلا تسجيل واحد فى الإذاعة ، هو أقل تسجيلاته لهذا الدور أهمية ، وقد قيل لى إن له تسجيلات أخرى لهذا الدور ولكنى لم اعثر عليها ، فلعل أحدا من كرام الناس يدلنا عليها . .

وقد اجتمعت عندى بعض تسجيلات هذا الدور من اسطوانات قديمة وأشرطة حديثة ، وهى كما يلى :

تسجيل على أسطوانة شركة الجراموفون بصوت أحمد فريد .

تسجيل على أسطوانة من الشركة نفسها بصوت محمد السبع .

تسجيل على أسطوانة من شركة أوديون بصوت سليمان أبو داود .

تسجيل على شريط كاسيت لصالح عبد الحى

تسجيل آخر لمحمد قنديل .

تسجيل لفرقة الموسيقى العربية .

وهذه التسجيلات الستة ترسم صورة الخلاف فى آداء الدور بين ملحنه محمد عثمان ، وبين المطرب عبده الحامولى ، فالذين سمعوه قديما من عبده الحامولى ثم سجلوه على اسطوانات ، سجلوه كما سمعوه منه مع تصرفات لحنية منهم أضافوها إليها ، وهذا ما فعله سليمان أبو داود والآخرون . . ثم انتهت مقاليد الغناء الكلاسيكى منذ الثلاثينيات إلى صالح عبد الحى ـ وهو ملك الآداء ـ فأدى هذا الدور على عدة وجوه ، أحدها كما لحنه محمد عثمان ، والأخر كما غناه عبده الحامولى بإضافاته عليه ، ثم كما سمعه من خاله عبد الحى حلمى ، وله هو أيضا تصرفات وإضافات ، ثم كما سمعه من مطربى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين ، ومن بعض الحفظة رواة ألحان محمد عثمان ، وعلى رأسهم إبناه إبراهيم عثمان وعزيز عثمان . .

والتسجيل الإذاعى الذى تركه لنا صالح عبد الحى لهذا الدور ، يؤديه فى صميم مقام الراست أو ما يسمى « راست الراست » . . ويتطرق منه إلى « راست النوى » وهو فى منزلة الجواب ، أى النغمةالمرتفعة لمقام الراست البحت . . ويبدع صالح فى قرار الدور « الراست البحت » وفى جوابه « راست النوى » إبداعه المأثور ، وإن لم يكن هذا التسجيل أحسن تسجيلاته . ويستخدم المطربون من ذوى الأصوات الواسعة المساحة ، مقام راست النوى للانطلاق إلى الأجواء العليا ، والتغريد كما يشتهون ، واحسن من سمعناه يغرد فى الطبقات العليا من راست النوى هو القارىء

الشيخ مصطفى إسماعيل الذى كان يتفنن فى هذا المقام تفننا يخلب الألباب ، ولم نسمع طوال حياتنا من يدانيه فى هذا الباب إلا أم كلثوم والشيخ محمد رفعت . .

وأحسن تسجيل لهذا الدور من الناحية الفنية ، هو تسجيل فرقة الموسيقى العربية بقيادة المايسترو عبد الحليم نويره الذى اسدى للغناء العربى المتقن خدمات عظيمة . .

ويأسف المرء حين يستمع إلى المطربات والمطربين المجهولى الاسماء الذين جمعهم عبد الحليم نويرة ودربهم باقتدار فائق على اداء هذا الدور . . فإن كل مطرب من هؤلا ء المجهولين يساوى عشرة أو أكثر من مطربى زماننا هذا ، ومع ذلك لم يعرفهم أحد لأنهم وقفوا أنفسهم على الغناء الجماعى فى فرقة الموسيقى العربية أو غيرها من الفرق كفرقة أم كلثوم التى ترعاها السوبرانو الكبيرة رتيبة الحفنى . .

يؤدى هؤلاء المطربون والمطربات هذا الدور أداء جماعيا فذا بالغ الروعة ، وقد اعتمد عبد الحليم نويرة فى تحفيظهم للدور على المزج بين اللحن كما وضعه محمد عثمان ، وبينه كما غناه عبده الحامولى ومن تلاه من مطربى العقدين الأول والثانى . . .

وهكذا رأينا الدور فى تسجيل فرقة الموسيقى العربية يبدأ بالصبا الحسينى وينطلق فى مقام راست النوى متداخلا مع جنس الصبا الحسينى ، وهو الجنس الذى تتكون من خلاياه النغمية شخصية مقام الراست الذى به يتم اختتام الدور . .

إن اللوحة الباهرة التى رسمها المايسترو عبد الحليم نويرة وفرقته لهذا الدور ، تجل عن الوصف جمالا وروعة ، ومن عجب أن هذه اللوحة الفنية الكبيرة توشك هى وغيرها من لوحات فرقة الموسيقى العربية أن تضيع فى غمار التراكمات المريضة التى سدت بها « الموجة الجديدة » السيئة السمعة طريق الغناء فى هذه الأيام .

بقى تسجيل محمد قنديل لهذا الدور ، وينبغى أن نقول بلا مواربة ان صوت محمد قنديل - على جماله - لا يصلح لأداء الأدوار ، لأنها تحتاج إلى أصوات شديدة الأسر ، وليس صوت محمد قنديل كذلك ، ولكنه يبدو متماسكا وجميلا فى الألحان التى تناسبه ، بل يبدو متفوقا فى تلك الألحان . .

والذى سمعناه من تسجيل محمد قنديل يبدو مشوشا وهجينا ، لأن الملحن الذى دربه على الدور لم يكن على دراية بالصورة الصحيحة له ، مع أنه غناه فى مقام الدلنشين ، اى كما غنته فرقة الموسيقى العربية ، ولكن الدور - لسوء الأداء - بدا كأنه قد لحن من جديد وتم حذف مواضع الجمال والطرب منه ، وقد سبق أن بينا أن لهذا الدور عدة طرق للأداء ، ولكن ليس منها هذه الطريقة الرخوة الهشة التى أداه بها محمد قنديل .

أن الغناء العربى المتقن أشبه بعمليات كيميائية معقدة ، فإذا دخل جنس مقام على جنس

مقام آخر نتج منهما جنس نغمى آخر فى المسار اللحنى الذى يمتد ولا يتوقف ، ويدخل جنس منه فى جنس آخر خلال تلك العملية الكيميائية الرائعة التى لا يجيدها ولا يعرف أسرارها إلا البارعون من أربابها ، والتى لا مثيل لها فى الغناء الأوروبى ، ولا فى أى لون آخر من ألوان الغناء فى العالم كله ، والتى اختفت تماما من الغناء فى الزمن الأخير ، فبات مسطحا بدائيا خاليا من أية لمحة فنية ذات قيمة . .

وتحية لهذا الدور الخالد فى الغناء العربى المتقن المعاصر فى عيد ميلاده المئوى ، بل عيد ذكراه ، لأنه قد انزوى ولم تبق الا ذكراه . . وقد كان هذا الدور يمثل صيحة احتجاج ضد الاحتلال البريطانى فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر اطلقها شيخ الشعراء إسماعيل صبرى حين قال : « عشنا وشفنا سنين . . ومن عاش يشوف العجب . . غيرنا تملك وصال . . واحنا نصيبنا خيال » . .

أما الآن فلعل هذا الدور يمثل صيحة احتجاج على ما أصاب الغناء العربى من النوازل التى حلت بساحته ، وأوشكت أن تقضى عليه .

الرعيل الأخير من
فرسان الدور الغنائى

يلفت النظر أن عددًا من أشهر وأكبر من تسلموا فن الدور بعد محمد عثمان لم يكونوا ملحنين، أو لم يكن التلحين عملهم الأساسى ، بل كانوا مطربين فى المقام الأول ، وبعضهم لم يمارس التلحين قط . .

واختلط الملحنون الجدد ـ الذين جاءوا بعد محمد عثمان ـ بالمطربين المحترفين ونافسوهم أحيانا فى غناء أدوار محمد عثمان والحامولى والمسلوب . .

وعندما نستعرض الأسطوانات القديمة نجد الأدوار مسجلة عليها بأصوات الملحنين كما نجدها مسجلة بأصوات المطربين ، ولعل هذا من حسن حظ فن الدور لأن اجتماع الملحنين والمطربين على أدائه وتسجيله فى الاسطوانات كان السبب فى إبراز جميع ملامحه وخواصه الفنية ، وتثبيتها فى الأسماع والأذهان .

ويمكن تقسيم هؤلاء المطربين والملحنين إلى ثلاثة أجيال متعاقبة تناقلت فن الدور سَماعًا قبل أن يعرف الغناء العربى طريقة التدوين بالعلامات الموسيقية الأوروبية . .

* الجيل الأول ، أخذ الأدوار عن المسلوب وعبده الحامولى ومحمد عثمان مباشرة كما يأخذ التلميذ أخذًا شفويا مباشرًا عن الأستاذ ، تلقينا وتعليما وتحفيظا وفى مقدمة هذا الجيل من المغنين والملحنين : يوسف المنيلاوى ومحم سالم العجوز وسيد الصفتى وأبو العلا محمد وداود حسنى وإبراهيم القبانى ومحمد السبع وعلى القصبجى « والد محمد القصبجى » وعلى عبد البارى وسليمان أبو داود ومحمود البولاقى وغيرهم . .

وعن هذا الجيل أخذ الجيل الثانى ، أمثال : عبد الحى حلمى وسلامة حجازى ومنيرة المهدية وزكى مراد وسيد شطا ونعيمة المصرية وأمين حسنين وعبد اللطيف البنا وإبراهيم شفيق وحسن الملوانى وصالح عبد الحى وسيد درويش وزكريا أحمد .

* ثم جاء الجيل الثالث والأخير ، وأشهر فرسانه : أم كلثوم وعبد الوهاب وفتحية أحمد وأحمد المحلاوى ومحمود صبح . .

ويمكن إلحاق عدد من الأسماء الأخرى بهذا الجيل أمثال إبراهيم حمودة وبديعة صادق وعباس البليدى وكارم محمود وإسماعيل شبانة . .

وهؤلاء الذين ألحقناهم بالجيل الثالث جاءوا بعد انقضاء عصر الدور ، ولكنهم استمروا يؤدونه فى المناسبات إلى جانب ما يؤدونه من الغناء الحديث ، ولم يعتبرهم النقاد من فرسان الدور الغنائى ، ولكن اعتبروهم من حَفَظَته والقادرين على أدائه بعد انقضاء عصره . .

هذه الأجيال أو الطبقات الفنية ، غنت كلها أدوار المسلوب والحامولى وعثمان ، ونبغ من بينهم عدد من كبار ملحنى الدور أمثال إبراهيم القبانى وداود حسنى وسيد درويش وعلى القصبجى وكامل الخلعى وزكريا أحمد ومحمود صبح . .

لقد كان «الدور» خلال مائة عام تقريبا هو روح الغناء المصرى ، وكان لفن تلحين الدور تأثير عميق فى طرائق تلحين القصيدة والموال والطقطوقة والتوشيح ، وتنافس المغنون فى تسجيل الأدوار على الأسطوانات منذ العقد الأول من القرن العشرين ، فلم يكد عبده الحامولى يسجل أسطوانته البدائية الوحيدة ـ التى ضاعت واندثرت فيما بعد ـ حتى تهافت المغنون والملحنون على شركات الأسطوانات التى ألفها بعض الأجانب فى مصر . .

وتحكى أكوام الأسطوانات التى مرت عليها عشرات السنين قصة التنافس الشديد بين المطربين فى هذا المضمار . . فإن الدور الذى لحنه محمد عثمان ومطلعه : « أصل الغرام نظرة » غناه وسجله على الأسطوانات كل من : داود حسنى وعلى عبد البارى وسلامة حجازى وصالح عبد الحى فى أوقات متقاربة . .

وسجل دور « بعد الخصام حبى اصطلح » لمحمد عثمان ، كل من : على عبد البارى وسليمان أبو داود وأبو العلا محمد . . وكان الشيخ أبو العلا محمد الملحن المشهور ممن تلقوا فن الدور على أيدى محمد عثمان وعبده الحامولى مباشرة . .

وتنافس المغنون فى تسجيل دور عبد الحامولى : « الله يصون دولة حسنك فسجله على اسطوانات أوديون : عبد الحى حلمى وسليمان أبو داود . . وعلى اسطوانات شركة الجراموفون : يوسف المنيلاوى ومحمد سليم . . وعلى اسطوانات بوليفون أحمد فريد . . فضلا عما سجله صالح عبد الحى وغيره للإذاعة فيما بعد . .

ولما لحن سيد درويش دور « أنا عشقت وشفت غيرى كتير عشق » . . سجلته له شركة بيضافون ، ثم سجلته لمنيرة المهدية ، وعرضت الشركة الأسطوانتين معا فى السوق . .

وسجل دور « الحلو لما يعطف » للمسلوب ، كل من : عبد الحى حلمى ويوسف المنيلاوى وأحمد حسنين . .

ولما لحن داود حسنى دور : « سلمت روحك يا فؤادى للغرام » سجله يوسف المنيلاوى وعبد الحى حلمى وسليمان أبو داود وعلى عبد البارى وسيد الصفتى . .

ونال دور « فؤادى طال عليه الهجر » لإبراهيم شفيق نجاحا قريبا من نجاح داود حسنى ، فغناه المنيلاوى ومحمد السبع والصفتى وعبد البارى وسليمان أبو داود . .

هكذا كان فن الدور فى اوج أزدهاره مثار تنافس المغنين والملحنين جميعا ، لأنه كان المائدة الشهية التى يقبل عليها جمهور المستمعين ولم يكن ممكنا بأية حال أن يستمر المغنى فى مهنته ولو أسبوعا واحدا إذا خانته مقدرته على أداء الدور على أحسن وجه ! . .

ومع ذلك لم يكن ممكنا أن يستمر الدور سلطانا على الغناء المصرى إلى الأبد . .

فلم يكد زكريا أحمد يلحن أدواره لأم كلثوم فى بداية الثلاثينيات حتى انسدل الستار على هذا الفن العظيم ، ولم يلحن أحد دورا جديدا بعد أن توقفت أم كلثوم وعبد الوهاب عن غناء الدور، واتجها إلى الألوان الغنائية الجديدة التى فرضها ظهور الراديو والسينما ، وفرضها من قبل ازدهار المسرح الغنائى واستقطابه أشهر الملحنين والمغنين والمغنيات ، وفى مقدمتهم سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى وزكريا أحمد ومنيره المهدية وسلامة حجازى وغيرهم . .

إن المسرح الغنائى كان السبب الأول فى توقف فن الدور ، ولكنه لم يمنعه من الاستمرار ، حتى جاءت السينما والإذاعة فأوصدتا فى وجهه الباب ، ووجها الملحنين والمغنين وجهة جديدة لا مكان فيها لهذا الفن الغنائى الذى انقضت مرحلته التاريخية . .

على أن فن الدور الغنائى ترك أثرا باقيا فى الغناء المصرى والغناء العربى المعاصر كله ، لأنه أنطق المغنين بلهجة غنائية جديدة راقية لم تكن متاحة لهم فى العصر الذى سبق عصر النهضة ، عصر المماليك العثمانية الذى انتهى عقب جلاء الفرنسيين عن مصر ، وانقراض هؤلاء المماليك وانقضاء زمانهم . .

ولولا ما صنعه محمدعثمان والمسلوب وعبده الحامولى فى فن الدور لما استطاع الغناء المصرى أن يثب تلك الوثبة الفنية التاريخية الهائلة منذ منتصف العشرينيات إلى السبعينيات ، ولما أمكن أن تظهر أم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهما فى الثوب الفنى الرائع المتجدد الذى رأيناه . . فالحقيقة أن عصر أم كلثوم وعبد الوهاب مدين للملحنين الفحول الذين تفننوا فى تلحين الأدوار الخالدة التى استوعبت مالا يمكن احصاؤه من الضروب والمقامات ، والتى لم يسبق للغناء المصرى والعربى أن سلك طرائقها من قبل . .

ويمكن أن يقال إن الأغانى الطويلة التى شغلت بها أم كلثوم الدنيا أربعين سنة هى وليدة فن

الدور وإن كانت مختلفة عنه ، بل إن الطقطوقة الحديثة هى أيضا وليدة هذا الفن وليست امتدادا للطقطوقة القديمة مثل « ارخى الستارة اللى ف ريحنا » وغيرها من طقاطيق ما قبل ستين عاما خلت . .

ولما غنى صالح عبد الحى فى الخمسينيات طقطوقة « ليه يا بنفسج بتبهج » من تلحين السنباطى كان صالح يقول مفتخرا : إن هذه الطقطوقة تساوى دورا غنائيا بأكمله ! . .

ومن حق أولئك الملحنين الفحول الذين تفننوا فى الدور أن نذكر طرفا من أعمالهم ، ونكتفى بمحمد عثمان الذى لا ينسى المستمعون دوره « قدما احبك زعلان منك » وقد لحنه محمد عثمان مقام الصبا ، فأكسبته نغمة الصبا الحزينة مسحة من الشجن جعلت له مذاقا وجدانيا خاصا . . وافتتن المغنون بهذا الدور فسجله على الاسطوانات الشيخ يوسف المنيلاوى وعبد الحى حلمى وسليمان أبو داود ومحمد السبع وصالح عبد الحى . . ثم سجله صالح عبد الحى للإذاعة المصرية .

ومن أدوار محمد عثمان :

* دور « أنا يا بدر لم أنظر مثالك » . . من مقام الراست ، وإيقاعه سماعى دارج . . سجله محمد صادق .
* « إن كان كدا والا كدا » . . من مقام البياتى ، مسجل بصوت سليمان أبو داود .
* دور « بستان جمالك من حسنه » . . راست . . مسجل بصوت عبد الحى حلمى ويوسف المنيلاوى وصالح عبد الحى . .
* دور « حبيت جميل طبعه الدلال » . . مقام شورى . . مسجل بصوت منيرة المهدية . .
* دور « خدنى الهوى وصبحت عليل » . . مقام نهاوند . . مسجل بصوت يوسف المنيلاوى وعبد الحى وعلى عبد البارى وسليمان أبو داود .
* دور « عشنا وشفنا سنين . . ومن عاش يشوف العجب » . . راست . . سجله محمد السبع وأحمد فريد وسليمان أبو داود ، ثم سجله صالح عبد الحى للإذاعة المصرية . .
* دور « فؤادى من لحاظك يا حبيبى » . . مقام حجاز دوكا . . مسجل بصوت سليمان أبو داود
* دور « قده المياس زود وجدى » . . مقام بياتى دوكاه . . مسجل بصوت سلامة حجازى وعبد الحى حلمى . .
* دور « كل يوم أشكى من جراحى » . . . مقام نهاوند . . مسجل بصوت داود حسنى . .

* دور « لسان الدمع أفصح من بيانى » . . مقام عراق . . مسجل بأصوات المنيلاوى وعبد الحى حلمى وسليمان أبو داود . .
* دور « مليكى أنا عبدك » . . مقام راست . . مسجل بصوت عبد الحى حلمى وسليمان أبو داود . .
* دور « مليك الحسن فى دولة جماله » . . مقام حجاز كار . . مسجل بصوت يوسف المنيلاوى وزكى مراد وعلى عبد البارى
* دور « من حبك أولى بقربك » . . مقام بياتى . . سجله سيد الصفتى وعبد الحى حلمى . .
* دور « ياما أنت واحشنى وروحى فيك » . . مقام حجاز كار . . مسجل بصوت المنيلاوى وعبد الحى حلمى والسيد الصفتى، وسجله صالح عبد الحى للإذاعة . .
* دور « يا وصل شرف » . . مقام بياتى . . سجله محمد السبع وأحمد صابر وعبد الحى حلمى . . ومسجل فى الإذاعة المصرية من صالح عبد الحى . .

ويطول بنا السرد ولا نستطيع إحصاء أدوار محمد عثمان التى ليس لها أى تسجيل بصوته ، فقد توفى قبل أن يدخل مصر اختراع الاسطوانات ، وتولى تسجيل أدواره المطربون الذين ذكرناهم . . ومن سوء الحظ أن تسجيلات الإذاعة بصوت صالح عبد الحى لهذه الأدوار، قد ضاع أكثرها بالإهمال والجهل وبما هوأسوأ من الجهل والإهمال . . ولم يبق إلا بعض هذه الأدوار فى تسجيلاتها، مثل : « يا وصل شرف » و « القلب داب اسعفى يا عين » «ياما أنت واحشنى » . . و « حظ الحياة » و « عشنا وشفنا » و « فى البعد ياما كنت أنوح » و«قدما أحبك زعلان منك » . . وبعض الأدوار الأخرى وليست كل هذه التسجيلات صالحة للسماع ! . .

ثم نستعرض بعض أعمال الرعيل الأخير من فرسان فن الدور ، ونقتصر من هؤلاء الفرسان على ثلاثة هم : إبراهيم القبانى وداود حسنى وسيد درويش . . فهؤلاء الثلاثة هم أكثر الملحنين الذين جاءوا فى آخر عصر الدور ، إنتاجا للأدوار ، مع جودة إنتاجهم وتنوعه . .

أدوار إبراهيم القبانى

ونظرة إلى الاسطوانات القديمة تدلنا على براعة إبراهيم القبانى فى تلحين الدور ، وقد احتفى المطربون بأدواره فسجلوها بأصواتهم ، ومنها هذه الأدوار :

* « انظر لحسن الجميل . . واعشق كماله » . . مقام راحة الأرواح . . مسجل بصوته . .
* « البلبل جانى وقال لى » . . مقام راست . . مسجل بصوت منيرة المهدية .
* « جعلت هجرى عوايدك » مقام حجاز . . مسجل السيد الصفتى ومحمد سليم .
* « حبيت أنا من أول وجديد » . . مقام نها وند . . بصوت زكى مراد .

* « الحبيب كان ليه هجرني » . . مقام عراق . . مسجل بصوته .
* « دوام الأنس راحة للفؤاد » خزام مصمودى . . بصوته .
* « قبل ما تلوف بالمحبة » . . بياتى . . مسجل بصوته وصوت السيد الصفتى . .
* « ما كنت قلت ما تعشقش » . . مقام صبا . . بصوت السيد الصفتى .
* « يعيش ويعشق قلبى » . . مقام صبا . . مسجل بصوت محمد أنور وسليمان أبو داود . .

أدوار داود حسنى

أما داود حسنى فهو أغزر الملحنين إنتاجا فى فن الدور ، وقد لحن فى هذا الفن أكثر مما لحن أستاذه محمد عثمان ، وأتى فيه ببدائع كثيرة غناها المطربون فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين . . ولا شك أن داود حسنى بغزارة إنتاجه فى الدور وكثرة بدائعه ، يعتبر أعظم ملحنى الدور بعد محمد عثمان ، وخاتم الملحنين الكبار فى هذا المجال . .

ومن أدواره :

* «أشكى لمين ذل الهوى » . . مقام بياتى . . مسجل بأصوات زكى مراد ومنيرة المهدية وصالح عبد الحى .
* « بافتكارك إيه يفيدك » . . نهاوند . . بصوت الشيخ يوسف المنيلاوى .
* « بادر على حظ الأيام » . . مقا م عراق . . بصوت داود حسنى .
* « بلبل زمانك صاح » . . بياتى . . بصوته .
* « بين الدلال والغضب » . . مقام شورى . . بصوت زكى مراد
* « ترتيب جمالك وشكلك » . . مقام عراق . . بصوت الصفتى
* « دليل الحب فى قلبى تحكم » . . مقام حجاز دوكاه . . بصوت الصفتى وسليمان أبو داود . .
* « الزهر والأغصان . . روضة للعشاق » . . بياتى . . بصوت داود حسنى .
* « طول عمرك موعود يا قلبى » . . بصوت سكينة حسن . .
* « عزيز حبك أدينى فُته » . . سيكاه . . بصوت السيد الصفتى . .
* « فى بحر العشق جفنك صاد قلبى » . . حجاز كار . . بصوت داود حسنى .
* « القلب فى حب الهوى » . . لو كنت تعرف تعذره ! . . حجاز كاركرد . . بصوت السيد الصفتى . .
* « قلبى يحبك ولكن » . . مقام بستنيكار سيكاه . . بصوت محمود البولاقى وزكى مراد والسيد الصفتى .
* « كابدت الزمن وشفت المحن » . . سيكاه . . بصوت داود حسنى .

* « مبادى العشق نظره » . . حجاز كار . . بصوت الصفتى
* « النوم غلب على الجفون » . . راست . . بصوت داود حسنى
* « هوى حبيبى يوافقنى » . . حجاز دوكاه . . بصوته وصوت الصفتى .
* « يا طالع السعد افرح لى » . . راست . . بصوت سليمان أبو داود والصفتى .

أدوار سيد درويش

وإذا كان داود حسنى أغزر الملحنين إنتاجا للأدوار ، فيمكن أن يقال إن سيد درويش كان غزيرا فى هذا المجال ، إذا راعينا قصر عمره فى الدنيا ، فقد عاش سيد درويش اثنين وثلاثين عاما فقط أنتج خلالها عددا من الأدوار ، وجدد فى فن الدور وفتح له أبواب التعبير إلى جانب أبواب التطريب . . أما داود حسنى فقد امتد عمره من عصر عبده الحامولى إلى سنة ١٩٣٧ ، ولحن للطبقة الأولى من المغنين فى مطلع القرن العشرين كما لحن لأم كلثوم حتى منتصف الثلاثينيات تقريبا . .

ولسيد درويش أدوار شهيرة جدا ، وله أيضا أدوار مغمورة لا يعرفها إلا القليلون . .

وحسبك من أدوار سيد درويش الدور الذائع : « أنا هويته وانتهيت » وقد سجله بصوته ، وغناه وسجله من بعده الكثيرون ، وكانت سعاد محمد آخر من سجل هذا الدور الرائع . .

وله دور « ضيعت مستقبل حياتى فى هواك » وهو مسجل بأصوات كثيرة ، أحسنها صوت صالح عبد الحى .

وقد تأثر بطريقة سيد درويش كل من جاء بعده من الملحنين وأهمهم ـ فى مجال تلحين الدور ـ زكريا أحمد الذى صاغ دورا رائعا فذا لا مثيل له بين الأدوار قديمها وجديدها ، هو دور « هودا يخلص من الله » الذى غنته أم كلثوم . . كما تأثر به تأثرا عميقا محمد عبد الوهاب الذى لم يقتصر تأثره بفن سيد درويش ، على طريقته فى تلحين الدور ، بل امتد تأثره إلى جميع ألوان التلحين . .

بل إن داود حسنى الذى ولد قبل سيد درويش بثلاثين عاما وحضر أيام عبده الحامولى ومحمد عثمان والمسلوب ، قد تأثر بسيد درويش فى تلحين الأدوار والطقاطيق والمسرحيات الغنائية . .

ويمكن فى آخر الأمر أن يقال أن الرعيل الأخير من فرسان فن الدور كانوا كثيرين ، ولكن أبرعهم هم الثلاثة الذين ذكرناهم : القبانى وداود حسنى وسيد درويش . . ثم زكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب . .

وماذ عن كبار الملحنين الذين عاصروا هؤلاء ؟ ! . .

إن محمد القصبجى لم يلحن إلا دورا أو دورين ، مع أن والده الشيخ على القصبجى لحن أدوارا كثيرة . . وكذلك رياض السنباطى لم يلحن شيئا من الأدوار ، مع أنه والده الشيخ محمد السنباطى ساهم فى تلحينها . .

ولم يتخل الرعيل الأخير من ملحنى الدور عن مهمتهم طواعية ، بل تخلوا عنها كارهين مستسلمين للمقادير وتطورات الزمن التى أخرجت فن الدور من ساحة الغناء بعد أن احتل أكبر بقعة فيها زمنا طويلا [1].

(١) أفردنا بحثا خاصا لأدوار سيد درويش على ص ١٤٣ وما بعدها .

لما بدا يتثنى

فى الستينيات ، ظهرت فرقة الموسيقى العربية بقيادة الملحن والمطرب والمايسترو المرحوم عبد الحليم نويرة ، فأضافت إلى الغناء العربى فى مصر ـ ثم فى بقية الأقطار العربية ـ لونا كان قد أوشك أن يختفى على الرغم من أهميته الفائقة فى الغناء العربى ، ونعنى به « فن الموشح » الذى يعتبر من الدعائم الأساسية فى هذا الغناء ، ولا يمكن أن يتجاهل دراسته أى مطرب أو ملحن حقيقى .

كان الغناء العربى بخير وعافية عندما ظهرت فرقة الموسيقى العربية إلى الوجود . . كانت أم كلثوم موجودة ، وفى أوج تألقها ، وكان عبد الوهاب يغنى أحيانًا ، ويلحن فى كثير من الأحيان ، وكان فى الساحة عدد كبير من المطربين والمطربات ، يكفى أن نذكر منهم عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وفايزة أحمد ، رحمهم الله .

وفى تلك الأيام الطيبة سمع الجمهور عددا كبيرًا جدا من الموشحات ، ولكن القليل منها تم تسجيله حينذاك . . ثم تدارك عبد الحليم نويرة وزملاؤه هذا الأمر ، وسجلوا بعض الموشحات على أشرطة الكاسيت ، ومن بينها موشح « لما بدا يتثنى » . .

يقول الموشح :

لما بدا يتثنى
حبى جماله فتنى
أو ما بلحظه أسرنا
غصن نقا حين مال
وعدى ويا حيرتى
ما لى راحم شكوتى
فى الحب من لوعتى

الا مليك الجمال

ولهذا الموشح قصة ، فإن أول من طلع به فى مصر شيخ المطربين والملحنين الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب .

وظل هذا الموشح معروفا بأنه من تلحين الشيخ المسلوب ، ثم قيل إنه من التراث الأندلسى ، ولكن تلاميذ الشيخ المسلوب يؤكدون أن هذا الموشح من تأليف وتلحين الشيخ ، وإن كانت فيه بعض كلمات مأخوذة من الموشحات الأندلسية .

ورأينا فى كلمات الموشح أنها مصرية الطابع واللهجة ، ولم تكن لهجة الأندلس هكذا ، وكل المأثورات الأندلسية ذات لهجة معروفة ، إلا ما لعبت فيه أيدى بعض الملحنين الأتراك وغيرهم من المتأثرين بهم فى مصر ، إذ أضافوا إلى التواشيح كلمات مثل : « يا لا للى » و « أمان » و «جانم» ، فضلا عن الآهات ، وأحيانًا « يا عين » . .

أما لحن الموشح ، فهو من مقام النهاوند ، وهذا المقام يشبه فى درجاته وأبعاد سلمه «ا لمقام الصغير » الافرنجى وإن كان التركيب النغمى يختلف بطبيعة الحال ، لأن نغمات النهاوند كبقية المقامات العربية تدخلها أجناس من المقامات الأخرى ، مما يجعل لها فى الأسماع طابعا مختلفا تماما عن طابع الموسيقى الأوروبية ، وإن بقى الأساس النظرى البحت للنهاوند والمقام الصغير ، واحدا .

وفى توشيح « لما بدا يتثنى » حشد كبير عجيب من صور الألحان العربية ، مع أن صيغته ، أى « الفورم ـ Form » هى بعينها صيغة « الروندو ـ Rondo » المتطورة المعروفة فى الموسيقى الأوروبية ، ولا يمكن بطبيعة الحال أن يكون الشيخ محمد المسلوب قد أخذ صيغة « الروندو » من الأوربيين ولا يمكن أيضا أن يكون الأندلسيون قد أخذوها من الأوروبيين . . فإن الأوربيين هم الذين أخذوا الموسيقى من الأندلسيين .

إن روعة هذا الموشح تتجلى فى أن مكوناته الموسيقية سليمة تماما من وجهة النظر الأوروبية ، وهى فى الوقت نفسه عربية لحمًا ودمًا . فإن مقام النهاوند يخلو من الأرباع الصوتية التى ما زالت الأذن الأوروبية تفشل فى تذوقها ، وقد ساعد تلحين هذا الموشح من مقام نهاوند ، على الوصول إلى هذه النتيجة ، لكن عبقرية الصياغة اللحنية هى أساس القيمة الفنية للموشح .

وقد استخدم الشيخ المسلوب فى إيقاعات الموشح ميزانا كبيرا هو السماعى الثقيل الذى جرت عادة الملحنين على استعماله فى التواشيح ، هو والموازين الكبيرة الأخرى المعروفة مثل : الدارج والمخمس والمربع والمدور والمصمودى والمحجر الخ . .

ومهما يكن من شيء ، وسواء أكان ملحن هذا الموشح هو الشيخ المسلوب ، أم كان شيخًا آخر من ملحنى الأندلس فإن هذا الموشح يعتبر تحفة لحنية وإيقاعية رائعة ، سبقت عصرها فى الغناء العربى ، وهى الآن تسبق عصرنا ، خصوصًا بعد هبوط التلحين والغناء إلى الدرك السحيق!

وقد أدت فرقة الموسيقى العربية بأصواتها وآلات عازفيها وضاربى إيقاعها ، هذا الموشح الفريد، اداء قويا معبرا دقيقا أبرز جماله ، ووفاه حقه الجدير به عند المستمعين الذين يقدرون قيمته الفنية والتاريخية .

الشيخ القصبجى والسنباطى أفندى
فى الأدوار والطقاطيق

كثيرون لا يعرفون أن والد محمد القصبجى كان ملحنا كبيرا ، ومغنيا أيضا ، وكذلك كان والد رياض السنباطى . . وبيئة الغناء والتلحين ، هى المدرسة الفنية الحقيقية التى تعلم فيها محمد القصبجى ورياض السنباطى فنون الغناء والتلحين ، وكان والد كل منهما مثلا يقتدى به ، ويحاول أن يبلغ مكانته فى التلحين والغناء . .

والد محمد القصبجى هو الشيخ على إبراهيم القصبجى وكان كالكثيرين من ملحنى ومطربى عصره ، قارئا للقرآن الكريم ومنشدا فى حلقات الذكر والموالد ، وكان محبوبا من كبار مطربى عصره ، يعطيهم ألحانه أحيانا بلا مقابل ، فيغنونها فى حفلاتهم كما يغنيها هو فى حفلاته . .

ولم يكن أحد يجاريه فى المقدرة على العزف على أوتار العود . . وقد ورث عنه ابنه محمد القصبجى هذه المقدرة فأصبح أستاذا لمحمد عبد الوهاب وغيره فى عزف العود . .

ولكن شهرة الشيخ على القصبجى التى كانت له فى عصره ، خفتت بعد موته ، وبات مجهولا من بعض دارسى تاريخ الغناء العربى المعاصر . .

إلا أن وثائق عصره لا تغفل حقه ، فهى تسجل له جميع أعماله فى التلحين ، وتضعه فى منزلته كملحن للدور والموشح والموال والقصيدة فى عصر عبده الحامولى ومحمد عثمان ، ثم فى عصر المنيلاوى وعبد الحى حلمى ، إلى الربع الأول من القرن العشرين . .

وقد غنى عبده الحامولى والمنيلاوى معظم أدوار الشيخ على القصبجى ، ولكن لم يتح لهذه الأدوار أن تسجل بصوتيهما على الاسطوانات ، كما أن الشيخ على القصبجى لم يهتم بتسجيلها بصوته . .

ومن هذه الأدوار :

بتيهك وصدك قلبى انكوى

امتى صفاك ؟ ! . .

اسيرك وحبك أذله الهوى

يا طول جفاك ! . .

لحظك نبال يا ذا الغزال

قلبى هواك

الدور من مقام الراست ، غناه الشيخ على القصبجى ومعاصروه الأوائل ، وغناه صالح عبد الحى فى حفلاته الإذاعية خلال الثلاثينيات . .

وللشيخ على القصبجى دور من مقام الحجاز كار كان يعتز به كثيرا، ويضن به على غيره من المغنين ، فلم يكن يرضى بالجلوس إليهم لتحفيظهم هذا الدور وتدريبهم عليه ، حتى يبقى الدور ملكا له وحده ، يغنيه فى حفلاته الخاصة . . يقول الدور :

بجماله فرحان والدلال خايل عليه .

تايه على العشاق ومين يقدر عليه

وقد سمعت المطرب المرحوم محمد عبد المطلب يدندن مرة بلحن من مقام السيكا يقول :

حياتى عز بعد العاذلين .

وصبرى كل ما طال ارتاح

فسألته عن ملحنه ، فقال انه محمد القصبجى . . فقلت له : إن قالب الدور واضح فى اللحن ، ولم يكن محمد القصبجى يكثر من تلحين الأدوار ! .

ثم اتفق انى كنت ابحث فى المراجع القديمة عن بعض أدوار المرحوم محمد عثمان ، فوجدت هذا الدور منسوبا إلى المرحوم الشيخ على القصبجى ، ففهمت عندها لماذا اختلط الأمر على عبد المطلب بين اسم القصبجى الابن والقصبجى الأب . .

وثمة دور من مقام الكردان يقول :

سبانى بسهم العين

وقلبى فى حبك هام

صدود الملاح يومين

وهجرك سنين وايام

هذا الدور مسجل على الأسطوانات بصوت الشيخ أبوالعلا محمد ، وصوت المطرب زكى مراد .

وكان الشيخ أبو العلا يقول انه من الأدوار القديمة التى كانت متداولة فى المرحلة الأولى لفن الدور قبل عبده الحامولى ومحمد عثمان ، ولكن زكى مراد قال فى أحاديث منشورة له بأن هذا الدور من تلحين الشيخ على القصبجى ، وأظن أن الأصح هو قول الشيخ « أبو العلا محمد» ، لأن هذا

الدور أشبه بأدوار النصف الأول من القرن التاسع عشر ، قبل أن يتحول الدور إلى صرح غنائى باذخ . .

وللشيخ على القصبجى دور بديع التلحين من مقام الصبا ، يذَكِّر مستمعيه بالدور الرائع : «قد ما احبك زعلان منك» لمحمد عثمان ، وهو من المقام نفسه ، ويقول دور الشيخ القصبجى :

السحر حلال ان كان من لفظك

والسكر حرام إلا من لفظك

علشان الحب إن كان لى ذنب

ترحم يا حلو ، يا سيد الكل .

وآخر من غنى هذا الدور كان صالح عبد الحى ، ولم يسجله على اسطوانه ، وليس له تسجيل اذاعى . .

وكان المطرب الشيخ سيد الصفتى يحتفل كثيرا بألحان صديقه الشيخ على القصبجى ، وقد بقى يؤديها حتى بداية الثلاثينيات . . ومن الشيخ الصفتى عرف الكثيرون الحانا مجهولة للشيخ القصبجى . .

ومن أشهر الأدوار التى كان يغنيها الشيخ الصفتى من تلحين الشيخ القصبجى ، دور يقول :

العشق له شرع وأحكام

وكل عاشل له مذهب

والعشق تحليه اللوام

والذل للمحبوب يوجب

وإن كان حبيبك يوم أذنب

أطلب رضاه واشكى الأيام

الدور من مقام الحسينى ، وكان الشيخ الصفتى يتصرف فى أدائه بما يشبه التأذين فوق منابر المسجد ، مستغلا فى ذلك الإمكانات الفنية لمقام الحسينى فى آداء الآذان . .

وكان الشيخ الصفتى ايضا يغنى دورا من تلحين الشيخ القصبجى ـ مقام سيكاه ـ يقول :

القلب مشتاق واللى احبه قاسى

دا هجر وفراق ياما قلبى يقاسى

وسمعت من بعض المخضرمين أن هذا الدور مسجل بصوت المطرب زكى مراد على أسطوانه ، ولكنى لم أعثر على هذا التسجيل . .

ومن الأدوار التى لحنها الشيخ على القصبجى وغناها عدة مطربين ومطربات ، دور من مقام الحجاز دوكاه ، يقول مطلعه :

نور الصباح من طلعتك

والبدر من طيفك ظهر

والشيخ على القصبجى من الملحنين الكبار الذين امتنعوا عن تلحين الطقاطيق بعض الوقت، ثم وجد أن المساهمة فى هذا اللون من الألحان ، يثرى الغناء المصرى الذى بقى مدة طويلةفى القوالب المعروفة ، لذلك لحن الشيخ بعض الطقاطيق ، ولكن هذه الطقاطيق كانت قليلة جدا بالقياس إلى ما لحنه من الأدوار والقصائد والموشحات ، ولا أعرف للشيخ على القصبجى إلا طقطوقتين ، احداهما من مقام السيكاه ، ومطلعها :

الورد ريحته بتنعش

وشرابه للجسم يفرفش

أنا أحب الورد . . .

والأخرى من مقام البياتى ، ومطلعها :

يا تفاح يا سكرى يا ناعم

يا مورد الخدين أنا هايم

وهذه الطقطوقة مسجلة على أسطوانات أوديون بصوت المطرب زكى مراد . .

وبعض المخضرمين يقول ان الشيخ على القصبجى كان يعرف «النوتة الموسيقية » الأوروبية ونحن نشك فى هذا الأمر ، لأن معرفة « النوتة » لم يكن يفخر بها كبار الملحنين والمطربين فى ذلك العصر . . ولو أن الشيخ كان يعرفها لسجل بها أدواره وطقاطيقه وألحانه ، ولكن لا يوجد لحن واحد مسجل بالنوته من ألحان الشيخ القصبجى فى أيامه [١]. .

وقد اضطر ابنه محمد القصبجى ، عندما أراد أن يتعلم النوتة ، إلى الاستعانة بعازف رومى كان يعرف النوتة . . فكيف لم يتعلمها من أبيه كما تعلم ضرب العود ؟

لقد كانت الحياة الفنية للشيخ على القصبجى شديدة الثراء ، على الرغم من إنه كان شيخا متقشفا لا يعرف ثراء المال ، وعاش فى منزله بحى عابدين فى القاهرة ، لا يملك إلا القليل من حطام الدنيا ، واضطر إلى الحاق ابنه « محمد القصبجى » ببعض الأعمال اليدوية ، قبل أن يتمكن من الحاقه بمدرسة المعلمين الأولية .

---

(١) روى أمير الكمان سامى الشوا فى مذكراته أن كبار المطربين فى العقد الأول من القرن العشرين نصحوه بأن يكتم معرفته بالنوتة الموسيقية ، لكيلا يستخف به المطربون والملحنون أيا مثل ! . .

الشيخ القادم من « سنباط » . .

وكان الشيخ على القصبجى يكبر الشيخ محمد السنباطى « والد رياض السنباطى » بسنوات قليلة ، كما أن محمد القصبجى كان أكبر من رياض السنباطى ببضع سنوات . .

والشيخ محمد السنباطى كان ملحنا ومطربا ومنشدامثل صديقة الشيخ القصبجى ، ولكن الشيخ القصبجى كان قاهريا لم يسكن الأرياف قط ، أما الشيخ السنباطى فكان من قرية «سنباط » التابعة لمديرية «محافظة» الدقهلية وهى المديرية أو المحافظة التى تتبعها قرية «طماى الزهايرة » مسقط رأس كوكب الشرق أم كلثوم . .

وهكذا كان الشيخ على القصبجى قاهريا حضريا ، وكان الشيخ محمد السنباطى «دقهلويا» ريفيا ، و لكن الفن جمع بينهما ، خصوصا بعدما استقر الشيخ السنباطى مع ابنه رياض فى مدينة القاهرة . .

وللشيخ محمد السنباطى عدد من الأدوار الجيدة ، ولكنه لم يتردد فى تلحين الطقاطيق عندما نجح هذا القالب الجديد ، واجتذب المستمعين من جميع الطبقات . .

وكان الشيخ محمد السنباطى يلحن لنفسه ويغنى ألحانه ، ولا يضن بها على المطربين الآخرين . . ومن طقاطيقه التى كانت ذائعة فى أوائل العشرينات ، طقطوقة ـ مقام بياتى ـ مطلعها :

يا بديعة الحسن يا معشوقة
لكل الناس . .
يا قطقطوقة يا حلوة . .

وهذه الطقطوطة طويلة نسبيا ، نسج فيها الشيخ السنباطى على غرار مخترع قالب الطقطوطة حينذاك الملحن المغنى محمد على لعبة . .

وقد ارتدى الشيخ محمد السنباطى ملابس « الأفندية » فكان من طلائع مطربى عصره فى التحول من الجبة والعمامة إلى البدلة والطربوش ، أما صديقة الشيخ على القصبجى فقد حافظ على زيه إلى النهاية ، وكذلك الأمر مع صديقه و « بلدياته » الشيخ إبراهيم البلتاجى « والد أم كلثوم » الذى تمسك بزى المشايخ حتى وفاته ! . .

وبعدما أصبح الشيخ السنباطى فى عداد الأفندية ، كثرت طقاطيقة الخفيفة المرحة ، مثل الطقطوطة التى مطلعها :

يا خفه ولينه . . وعلىّ حنينه
بعدك يا حبيبى مش هين

ياالله تعالى . . قول لى ع الحالة

وأنا لك مياله . . بعدك دا يجنن

وهذه الطقطوقة من أغانى الغزل بالمذكر تارة ، وبالمؤنث تارة أخرى ، وقد تحدثنا فى بعض كتبنا عن هذا اللون من الغناء القديم . .

ومن طقاطيقه أيضا :

يا خس الروضة يا حلو يا دى الخس

أنا حبيبى موده أحبه وبس

الخس الأخضر وأكله حلو زى السكر

لما أشوف الحلو يسكر أحبه وبس

هكذا . . عاش هذان الملحنان الكبيران ، وقد رحل محمد السنباطى ورحل على القصبجى ، من دون أن يدرى أى منهما أن ابنه سوف يملأ الدنيا فنا رفيعا ، وأن ما غرساه فى هذين النجلين سوف يثمر أعظم الثمرات ! . .

الفصل الثالث

سيد درويش وزكريا أحمد

* سيد درويش وأخوه فى الرضاعة
* أدوار سيد درويش
* زكريا أحمد وأدواره التسعة
* بدايات زكريا فى الطقطوقة

سـيد درويـش
وأخوه فى الرضاعة

فى مذكراته التى ما زال أكثرها مخطوطا ، يكشف الكاتب الكبير المرحوم محمد لطفى جمعة سرا لا يعرفه أحد ، وهو أنه أخ للملحن الكبير المرحوم سيد درويش ، ولكن ليس من أبيه وامه ، وانما فى « الرضاعة » !!

وكلنا يعرف سيد درويش ، فلنتعرف إلى أخيه محمد لطفى جمعه لكى نعرف قصة أخوته فى الرضاعة لسيد درويش . .

كان محمد لطفى جمعة الأخ الأكبر لسيد درويش ، فقد ولد قبل أن يولد سيد بخمس سنوات ، فى حى كوم الدكة بالاسكندرية ، وقد قدر لهذا الحى الشعبى أن يشهد ميلاد الأخوين : لطفى جمعة سنة ١٨٨٦ وسيد درويش سنة ١٨٩٢ وعاش الأخ الأكبر ثلاثين عاما بعد وفاة الأخ الأصغر . .

يقول الكاتب الأديب الأستاذ رابح لطفى جمعة ـ نجل محمد لطفى جمعة ـ فى الكتاب الذى نشر فيه بعض الأعمال الأدبية لوالده ، أنه ـ رحمه الله ـ تلقى تعليمه الابتدائى فى القاهرة ثم فى بيروت ، ثم عاد من بيروت والتحق بمدرسة المعلمين فى درب الجماميز ، وهى غير مدرسة المعلمين التى كانت فى حى المنيرة بالقاهرة ، فمدرسة درب الجماميز متوسطة ، ومدرسة المنيرة كانت من أشهر « المدارس العليا » قبل انشاء الجامعة المصرية الأولى التى تعرف الآن بجامعة القاهرة . .

درس لطفى جمعة فى مدرسة المعلمين اللغة الانكليزية ، ولما تخرج اشتغل مدرسا للترجمة فى المدارس الابتدائية ، ثم اشتغل بالصحافة واشتغل بالسياسة مؤيدا لحزب الزعيم مصطفى كامل باشا المسمى بالحزب الوطنى . .

ويقول الأستاد رابح لطفى جمعة :

« فى سنة ١٩٠٦ وقعت فاجعة دنشواء التى شنقت فيها السلطات البريطانية عددا من

الفلاحين المصريين الأبرياء فانطلق لطفى جمعة يكتب فى صحيفتة ضد السياسة البريطانية الاستعمارية ، ولفتت مقالاته انظار الوطنيين والساسة . .

ودرس لطفى جمعة بجهده الشخصى حتى نال شهادة البكالوريا التى أهلته للالتحاق بمدرسة الحقوق والادارة ـ وهى كلية الحقوق الآن ـ وكانت تلقب حينذاك بمدرسة الوزراء، أن عددا كبيرا من خريجيها شقوا طريقهم إلى منصب الوزارة، ولكن لطفى جمعة لم يشق طريقة إلى الوزارة ، بل شقه إلى خارج مدرسة الحقوق ، إذ فصلته سنة ١٩٠٨ بسبب خطاب عنيف ضد الاحتلال البريطانى، ألقاه فى حفل اقيم فى ذكرى مرور أربعين يوما على وفاة الزعيم مصطفى كامل . .

انتقل لطفى جمعة من مدرسة الحقوق المصرية إلى مدرسة الحقوق الفرنسية بالقاهرة ، ولكن الحكومة المصرية لم تكن تعترف بشهادات هذه المدرسة ، فسافر إلى فرنسا والتحق بكلية الحقوق فى جامعة ليون ، و كانت الحكومة المصرية تعترف بشهادات الجامعات الفرنسية بعد اداء امتحان للمعادلة . وحصل على الدكتوراه فى القانون من تلك الجامعة ، ولكنه لم يضع لقب « الدكتور » بجوار اسمه طوال حياته العملية التى قضاها فى المحاماة رافضا المناصب الحكومية ، منهمكا فى الكتابة الصحفية والأدبية طوال نصف قرن حتى توفى إلى رحمة الله سنة ١٩٥٣ .

ولطفى جمعة ، عرفه جيلنا ـ جيل كاتب هذه السطور ـ من مقالاته الغزيرة المتعددة الاتجاهات فى الدين والسياسة والتاريخ والاجتماع والاقتصاد والأدب والشعر والقصة والفن . . وكانت له اتجاهات عروبية واضحة ، واتذكر الآن مقالاته فى مجلة (الرابطة العربية) التى كانت تصدر فى القاهرة ، وقد لبثت زمنا طويلا احتفظ بعدد من هذه المجلة لأنه كان يحتوى على قصيدة لى نظمتها فى أيام الصبا ، وكان فى هذا العدد نفسه مقال كبير للطفى جمعة . .

إن مكانة لطفى جمعة عند أبناء جيلنا ـ الذى صار الآن جيلا قديما ـ لا تقل خطورة عن مكانة العقاد والمازنى وطه حسين ومصطفى صادق الرافعى وامثالهم من أساطين تلك الأيام. فقد امتاز لطفى جمعة عن هؤلاء جميعا بروح الجهاد فى سبيل القضية الوطنية طوال حياته ، فأنشأ من أجلها الصحف ، وسافر إلى أوروبا وكتب فى صحفها ، وجاهد مع الزعيم محمد فريد بك خليفة مصطفى كامل باشا ، ودافع عن قضية فلسطين فى الثلاثينيات ، وكان من الأدباء المصريين القلائل الذين توثقت علاقاتهم بأدباء المشرق العربى ، حتى انتخبه المجمع العلمى العربى بدمشق عضوا مراسلا له ، وكان رئيس هذا المجمع ـ محمد كرد على ـ من اوثق أصدقاء محمد لطفى جمعة . .

وكان ـ رحمه الله ـ من أكثر أدباء عصره اهتماما بالفنون ، وقد مثلت فرقة جورج أبيض إحدى

مسرحياته سنة ١٩١٦ ، ومثلت فرقة عبد الرحمن رشدى مسرحية أخرى لـه سنة ١٩١٩ ، وفـاز بجائزة التأليف المسرحى سنة ١٩٢٦ .

وكان لطفى جمعة ـ مثل أخيه فى الرضاعة سيد درويش ـ منجبا ، فقد رزق سيد درويش فى حياته القصيرة بعدة بنين وبنات ، ورزق لطفى جمعة بعشرة أبناء ، نصفهم من الذكور ، والنصف الآخر من الإناث ، وقد عرفنا أحدهم أيام الشباب ، وكان محاميا يكتب فى الصحف ، أما نجله « رابح » فيقضى الآن وقته كله فى ترتيب التراث الذى خلفه والده ، ومحاولة طبعه ونشره ، ومن هذا التراث الحافل ثمانى مسرحيات كتبها فى العقدين الأول والثانى من هذا القرن وخمس روايات . .

هذه شذرات قليلة وسريعة عن هذا الكاتب الكبير الذى فاته تقدير وطنه وأمته ، مع أن هذا التقدير لم يفت الكثيرين ممن كانوا أقل منه علما وفضلا وموهبة ووطنية .

وكان لطفى جمعة يعتز بعلاقاته مع أهل الفن ، فكتب عن جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى والكاتب المسرحى إبراهيم رمزى وتوفيق الحكيم ، ومذكرات لطفى جمعة لم تنشر بعد ، وقد اقتطف منها ابنه الأستاذ رابح صفحات عن الصلة الأخوية بين والده وبين سيد درويش . .

فكيف صار لطفى جمعة أخا لسيد درويش ؟

يقول رابح لطفى جمعة إن والده ـ كما يروى فى مذكراته ـ لم يستطع الرضاع إلا بعد ثلاثة أيام حتى كاد يهلك جوعا ، وبحثوا له عن مرضعة حتى عثروا على السيدة ملوك بنت عيد والدة سيد درويش ، وكانت سيدة ولودا ، انجبت من زوجها درويش البحر أولادها فريدة وسيد وستوتة وزينب ، وبفضل السيدة ملوك بقى لطفى جمعة على قيد الحياة ، فلبث طوال حياته يحفظ لها هذه اليد البيضاء وكان برا بأولادها وبناتها ، وعلى رأسهم سيد درويش ، وبعد وفاة سيد درويش توثقت الصداقة بين ابنه محمد البحر وبين « عمه » لطفى جمعة . .

عاشت السيدة ملوك بعد وفاة ابنها سيد درويش ، فكانت تسافر من الاسكندرية إلى القاهرة لزيارة « ابنها » لطفى جمعة الذى كان يخاطبها بلقب الأمومة ، وكان إذا سافر إلى الاسكندرية يزورها فى بيتها ويبرها ويطلب رضاها هى وأولادها . . وكان أصدقاء سيد درويش يأنسون إلى أخيه لطفى جمعة ، ومنهم الشيخ يونس القاضى الذى كان اوثق أصدقاء سيد درويش فى القاهرة ، وقد صار الشيخ يونس صديقا للطفى جمعة باعتباره الشقيق الأكبر للشيخ سيد . .

وكل من كتبوا عن الحياة الشخصية لسيد درويش لم يتعدوا الأقاويل التى كانت تتناثر من حوله هنا وهناك ، وكثر تأليف « الحكايات » التى لا أصل لها عن هذا الموسيقار النابغة الذى لمع كالشهاب ، وانطفأ كالبرق ! . . أما لطفى جمعةفلم يكتب عن شقيقه سوى الحقائق مجردة من

كل خيال . . والمدهش ان « الأخوين » لم تتوثق بينهما العلاقة الا بعد أن كبرا وذهب كل منهما فى طريق من طرق الحياة . .

يقول لطفى جمعة فيما نقله ابنه « رابح » من مذكراته :

« كان أول عهدى به سنة ١٩١٧ عندما قدم إلى القاهرة ليتعاون مع جورج أبيض عندما أسس فرقة واستأجر مسرحا فى شارع « بولاق » ـ شارع ٢٦ يوليو الأن ـ فقد رأيته بعد عشرين عاما ، إذ كنت أعرفه صبيا فى الاسكندرية ، وكان أبوه قد حاول تعليمه النجارة فلم يفلح ، كما حاول هو بعد ذلك أن يعمل فى صنعة «البياض» .

« واكتسب سيد درويش عادات مضنية لبدنه ، فلما وصل إلى الشهرة والغنى لم يستطع التخلص منها ، فضيع ماله وسعادته ، و انتهى بأن فقد حياته على مذبحها » .

لم يقتله الباشا . . ولكن الكوكايين !

ويقول لطفى جمعة فى مقالة له عن سيد درويش نشرها سنة ١٩٣٧ :

« روت لى أمه المرحومة ملوك ـ عن سبب وفاته ـ أنه سافر إلى الاسكندرية ، واجتمع فى احدى ضواحى الرمل بأمراة كان يحبها ، فشرب وطعم وغنى ، ثم حقن نفسه بحقنه كبيرة من المورفين، وشم مقدارا كبيرا من الكوكايين والهيروين ، وكان الأطباء قد نهوه عنها جميعا ، فأغمى عليه ولم يفق من غيبوبته ، ونقل من مجلس الأنس جثة هامدة . . ولم يقتله أحد الباشوات كما زعموا . . »

ويصف لطفى جمعة أخاه سيد درويش فيقول :

« كان سيد درويش قوى البنية ، وقد خلقه الله ذا جمال وهيبة ، وجعل وجهه شديد الشبه بكبار الموسيقيين الأوروبيين أمثال بيتهوفن وموزار ، فكان ذا وجه عريض جميل التقاسيم، كبير الأنف ، طويل العنق ، واسع الصدر ، عريض الكتفين ، حتى يخيل لمن يراه أنه مزود بحيويه تكفيه مائة عام . .

« وكان رقيق الحاشية ، دقيق الملاحظة ، مرهف الحس ، عفيف اليد واللسان ، شديد الحياء، متواضعا كريما ، يجود بحياته ومال ولا يعرف للمال قيمة ، ولذا لم يدخر ولم يقتصد ولم ينظر فى العواقب . . و كان أنيقا فى ملبسه ومأكله ، شديد الإفراط فى ملذاته ، شديد التعلق بالنساء ومحبا للتغيير ، ولا يهمه نوع المرأة ولا خلقها ولا مكانتها ما دام فيها موضع مسرته ومصدر إلهامه ولو إلى حين . .

« ولما أقبلت الدنيا على سيد درويش ، استمر فى حياة الفلاكة ـ الصعلكة ـ وكان سبب نكبته

المباشرة صيدليا اسمه قسطندى عيسى ، اتخذ فى شارع قصر النيل ـ بالقاهرة ـ صيدلية كبرى وجعل معظم عشاق التخدير من ضحاياه ، فباع لهم تلك المواد المخدرة بعشرات ألوف الجنيهات ، وكتب له سيد درويش على نفسه صكا بخمسمائة جنية ، ولكنه لم يستطع أن يدفع المبلغ فى حينه ، فقاضاه الصيدلى واستصدر حكما بالحجز عليه ، وحاول تنفيد الحكم بالحجز على خاتم من الماس كان يلبسه فى بنصره .

« ولكن سيد درويش استطاع أن يفلت بخاتمه الماسى الثمين من براثن هذا الصيدلى الجشع ولولا هذا الخاتم لما استطاعت أسرة سيد درويش إن تسدد نفقات مأتمه فإنه لما توفى لم يجدوا معه شيئا من المال فباعوا خاتمه هذا ودفعوا من ثمنه نفقات الجنازة والمأتم » .

ويعلق لطفى جمعة على ما حدث بعد وفاة سيد درويش فيقول :

« عندما انتقل إلى رحمة الله هجم زملاؤه وتلاميذه على تركته الفنية فانتهبوها وانشبوا فيها أظافرهم وقلموها وغيروا معالمها وادعوا الابتكار والتجديد ، ورفعوا عقائرهم بها واستغنوا بها وأثروا ، ولو مد الله فى أجل سيد درويش ما تمكن واحد منهم من الخروج من وكره أو التحليق فى جو الفن » . .

ويتحدث عن المطربات اللاتى التففن حول سيد درويش فيقول إنه « عاش فى القاهرة قبل الحرب العالمية الأولى قليلا ثم عاد إلى الاسكندرية ، ثم عاد إلى القاهرة قبل انتهاء الحرب العالمية الأولى بسنة واحدة فنجح وعاش فيها حتى وفاته سنة ١٩٢٣ . وفى هذه المرة اشتهر وترامت على أقدامه النساء الطامعات فى دراسة الموسيقى على يديه ، وكان معظمهن من نوع النسوة اللاتى يطمعن فى أن يقع معلمهن فى عشقهن فلا يحتجن إلى دفع أجور التعليم ، وكان سيد درويش يعتبر مخالطة أولئك الممثلات والمغنيات ومؤاكلتهن ومنادمتهن جزءا من النجاح المنشود . . وقد أعطى جسمه وعقله و فنه وقلبه لمن لا يستحق ذرة من بعض ذلك كله . . وما كان سيد درويش فى الواقع يجود بعلمه وذوقه ، بل كان يجود بحياته ، ولكن قوة بنيته الطبيعية كانت تقاوم وتقف فى وجه الضعف البطىء الذى كان يخترم عظمه ولحمه » .

ويختم لطفى جمعة كلماته بهذه الصيحة اشفاقا على أخيه فى الرضاعة وإن جاءت صيحة الاشفاق بعد فوات الأوان :

« كان يستحق الحجر عليه لحمايته من نفسه وإسرافه عليها » .

وقد رأى لطفى جمعة بعينيه مصير الصيدلى بائع المخدرات الذى اتلف حياة سيد درويش ، فقد سيق إلى المحكمة ثم إلى السجن ، ثم خرج من السجن وقد فقد ثروته التى جمعها من المخدرات . .

وآخر ما قدمه لطفى جمعة لسيد درويش كان فى شكل دعوى قضائية رفعها بصفته محاميا عن ابنه « محمد البحر » للحكم بفرض الحراسة القضائية على تركتة الفنية الكبيرة ، وتعيين محمد البحر حارسا عليها لادارة شئونها الموسيقية والفنية والأدبية ، واتخاذ أفضل الطرق للمحافظة عليها من أيدى العابثين . .

وفى هذه القضية الفنية التى كانت الأولى من نوعها أمام القضاء المصرى سنة ١٩٤٣ صدر الحكم بتعيين محمد البحر حارسا قضائيا على أموال وألحان ومؤلفات والده المرحوم سيد درويش . . وكان الفضل فى استصدار هذا الحكم الذى حفظ تراث سيد درويش ، للأستاذ لطفى جمعة المحامى ، الأخ الأكبر ـ فى الرضاعة ـ لسيد درويش .

أدوار سيد درويش

الدور هو القالب الذى تجتمع فيه كل ألوان الغناء العربى المتقن ، ففيه من فن التوشيح ومن فن القصيدة ومن فن الموال ، وهو يتضمن أيضا فن الطقطوقة . . ومن عباءة الدور خرجت الطقطوقة . . و لهذا يمكن أن نقول أن الدور هو ملك الغناء العربى المتقن المعاصر وهو يشبه فن القصيدة فى عهدها الذهبى الأول قبل ألف سنة ، أى فى العصرين العباسى والأموى ، فقد كانت القصيدة ملتقى فنون الألحان والايقاعات وكانت ـ مثل الدور فيما بعد ـ تتيح للمغنى والملحن أن يظهرا كل مواهبهما فى التلحين والأداء . .

وكلمة « الدور » ـ كما قلنا من قبل ـ ليست جديدة ، فهى مذكورة فى الكتب الموسيقية العربية القديمة ، ولكن لم يكن المقصود بهذه الكلمة المعنى نفسه المعروف للدور فى غنائنا المعاصر . وكما مرت كلمة «الدور» فى مراحل مختلفة ، مر الدور نفسه ـ كقالب غنائى ـ فى أدوار متعاقبة منذ ظهوره فى عصر محمد على باشا الكبير إلى أن طويت صفحته فى أوائل ثلاثينيات القرن العشرين ، وقد مر لنا كلام فى هذا الشأن . .

فى المرحلة الأولى للدور ، كان يتألف من مذهب وأغصان ، أى « مطلع » تليه عدة مقاطع . . وكان المذهب والأغصان بلحن واحد يتقاسمه المغنى وبطانته ، فتبدأ البطانة غناء المذهب ، ثم يغنى المطرب الغصن ، ويختم الغصن بالعودة إلى المذهب ، وكان الدور فى ذلك شديد الشبه بالطقطوقة ، وقد مرّ بيان ذلك فى الصفحات السابقة . . وفى المرحلة الثانية التى بزغ فيها نجم محمد عثمان ، نقص عدد الأغصان حتى كان احيانا لا يزيد على اثنين ، ولم يعد المذهب عدة شطرات ، بل صار أحيانا لا يزيد على نصف بيت من الزجل ، أى شطرة واحدة يرددها «المذهبجية » ثم يغنى المطرب متنقلا فى المقامات غير مقتصر على مقام واحد . . وفى هذه المرحلة دخلت إيقاعات فن التوشيح إلى فن الدور فصارت الإيقاعات الثقيلة مثل الدارج والسماعى والمصمودى الكبير تجد طريقها إلى الأدوار ، بعد أن كان الدور فى مرحلته الأولى لا يتعدى الايقاع المتوسط . . وقد بينا هذا أيضا فيما مر من كلامنا . .

وأخيرا جاءت مرحلة سيد درويش ، فلم تضف إلى مرحلة محمد عثمان سوى محاولات التعبير الوجدانى ، بعد أن كان الدور للتطريب والأداء البارع قبل كل شىء ومع ذلك لا يمكن أن يقال إن محمد عثمان غفل عن التعبير فى أدواره العظيمة ، وحسبنا أن نسمع أدواره : «أد ما احبك زعلان منك» ـ مقام صبا ـ و«حظ الحياة» ـ مقام الراست ـ لكى نتبين التعبير إلى جانب التطريب . .

وهكذا ، لم يجىء سيد درويش فى الحقيقة بالكثير فى تلحين الدور ، وهذه هى أدواره المعروفة ، ليس فى تركيباتها وقوالبها شىء يخرج عما رسمه محمد عثمان لفن الدور أو يزيد عليه ، اللهم إلا ما حاول أدخاله من التعبير فى بعض هذا الأدوار ، مثل « أنا هويته وانتهيت » . . و«ضيعت مستقبل حياتى » . . و « أنا عشقت » . . ومع ذلك ، جاءت أدوار سيد درويش اضافة رائعة لأدوار محمد عثمان وعبده الحامولى ومحمد المسلوب وبقية ملحنى العقدين الأولين من القرن العشرين . . وعلى عكس الطقاطيق التى لحنها سيد درويش ، لم تكن أدواره مما لحنه للمسرحيات ، وقد غنى جميع أدواره بنفسه وسجلها على أسطوانات ، ما عدا دورا واحدا . .

ويمكن أن نستعرض أدوار سيد درويش على الوجه التالى :

ـ دور « يا فؤادى ليه بتعشق » . . مقام عجم . . وتقول كلماته :

يا فؤادى ليه بتعشق
الحبيب قاسى عليا
قلبه قاسى لم بيشفق
وانا صابر ع الأسية
خايف اشكى من صدوده
يفرحوا عذالى فيا

سجل سيد درويش هذا الدور بصوته على اسطوانات شركة « ميشيان » ، وليس لاحد من المطربين الأخرين تسجيل لهذا الدور .

ـ دور « يوم تركت الحب » . . ومن كلماته :

يوم تركت الحب كان لى
فى مجال الأنس جانب
ورأيت المجد عاد لى
بعدما كان عنى غايب
مين يصدق بعد ميلى
انى أقول الهجر واجب

وقد لحنه « سيد درويش من مقام السيكاه ، ولم يسجله بصوته ، ولكن سجله المطرب القديم

محمد أفندى أنور على أسطوانات « ميشيان » ، لأن سيد درويش توفى قبل تسجيله، وهذا هو الدور الوحيد الذى لم يسجله بصوته . .

ـ دور « عشقت حسنك » الذى يقول :

عشقت حسنك وأنت ليه
حرقت قلبى بنار الهوى
صدك وهجرك يصعب عليه
وأنت دواه ، وامتى الدوا
الصبر ضاع يوم الوداع
يا رب تجمعنا سوا

لحن سيد درويش هذا الدور من مقام بستنيكار ، وسجله على اسطوانات « ميشيان » التى سجل عليها معظم أدواره . .

ـ دور « ضيعت مستقبل حياتى » وهو من أفضل أدوار سيد درويش وأشدها صعوبة فى الاداء، وقد سجله على أسطوانات « بيضافون » ، وفى الإذاعة المصرية تسجيل جيد لهذا الدور بصوت المطرب صالح عبد الحى الذى كان أقدر من يؤدى الأدوار . . وفى الإذاعة أيضا تسجيل بصوت المطرب كارم محمود ، ويمكن لمن يسمع هذا الدور بصوت صالح عبد الحى ثم بصوت كارم محمود أن يعقد مقارنة بين الأداء الأصيل للدور كما قدمه صالح ، وبين الأداء «الحديث» للدور كما أداه كارم . . وقد سمعت هذا الدور أيضا بصوت المطرب السورى صباح فخرى وهو يجتهد فى أداء الأدوار كما سمعها فى الاسطوانات والتسجيلات . .

وقد استخدم سيد درويش فى هذا الدور ايقاعات توشيحيه تشمل وحدات زمنية عديدة واختار له مقام « الشورى » ، و كان قديما يسمى احيانا مقام « قارجيغار » . . وتقول كلماته :

ضيعت مستقبل حياتى فى هواك
وازداد على اللوم وكتر البغددة
حتى العواذل قصدهم دايما جفاك
وانا ضعيف ما أقدرش أحمل كل ده
علمتنى يا نور عيونى الامتثال
واحتار دليلى بين تيهك والجوى
كنت أفتكر حبك يزودنى كمال
خيبت ظنى والهوى ما جاش سوا

ومن الطريف أن سيد درويش كان ينطق كلمة « البغددة » وهى قافية البيت الثانى ، بكسر

«الدال» التى تلى « الغين » وهذه هى طريقة أهل الأسكندرية فى نطق هذه الكلمة، أما صالح عبد الحى وكارم محمود وغيرهما من مطربى القاهرة فقد نطقوا هذه الدال بالفتح ، على طريقة أهل القاهرة . ولما سجل سيد درويش هذا الدور على اسطوانة نطق الكلمة بلهجة القاهرة . .

ومن الأدوار التى أظهر فيها سيد درويش مقدرته التعبيرية ، «أنا عشقت » . . وهو مسجل من سيد درويش ومنيرة المهدية على اسطوانات شركة « بيضافون » ، وتقول كلمات الدور :

أنا عشقت وشفت غيرى كتير عشق
عمرى ما شفت المر إلا فى هواك
وكام صبرت ما كانش فى يوم نتفق
مع أن قلبى كان أسير يطلب رضاك
ياما شربت وكنت أقول صبرك عليه
يمكن فى يوم يرجع لعقله ويمتثل
لكن دا طبعك كدا وأنا أعمل أيه

لم اسمع أحدا من مطربى عصرنا يغنى هذا الدور بعد سيد درويش ، ولعل ذلك يعود إلى صعوبته ودقة تعبيره ، وقد نجح سيد درويش فى أدائه التعبيرى نجاحا فائقا ، أما منيرة المهدية فعجزت تماما عن فهم معنى التعبير ، ولم تكن أيضا مطربة ذات وزن فى أداء هذا الدور الرائع . .

ومن أشهر الأدوار التى لحنها سيد درويش دور « فى شرع مين » . . مقام زنجران ، وتقول كلماته :

فى شرع مين قاضى الهوى
يذله خصمه ويحكمه
هو الطبيب مالوش دوا
وسرى ازاى اكتمه
وآدى النواح بالسر باح
يكفى افتضاح بين العباد

سجل سيد درويش هذا الدور الرائع على اسطوانات شركة « ميشيان » ، وللمطرب زكى مراد أيضا تسجيل أيضا لهذا الدور يعد صورة مهزوزة من تسجيل سيد درويش . .

وقد افتتن المغنون والملحنون بهذا الدور ، حتى ان زكريا أحمد عندما لحن دور « هو دا يخلص من الله . . القوى يذل الضعيف » . . استوحى لحنه من مقام « الزنجران » كما فعل سيد درويش فى دوره ، ولعل تشابه كلمات الدورين ووزنهما العروضى الواحد هو الذى حفز زكريا أحمد إلى

السير فى طريق سيددرويش . . ويمكن أن يقال ان الدور الذى لحنه زكريا وغنته أم كلثوم كان خطوة متقدمة فى التطريب والتعبير تفوقت على خطوة سيد درويش على الرغم من أهميتها . .

ولحن سيد درويش دورا يقول :

عواطفك دى أشهر من نار

بس اشمعنى جفيتنى ، يا قلبك

أنت ألطف وليه احتار

سيد الكل أنا طوع أوامرك

حالى صبح لم يرض حبيب

لوم الناس زودنى لهيب

اختار سيد درويش لهذا الدور مقام « نواثر » وسجله على اسطوانه لشركة « ميشيان »، وسجله أيضا المطرب زكى مراد ، ولعل زكى مراد هو المطرب الوحيد الذى سجل دورين من أدوار سيد درويش فى العشرينات .

وأشهر أدوار سيد درويش فى أيامنا هو دور « أنا هويته وانتهيت . . وليه بأه لوم العذول» . . فقد غنته سعاد محمد أداء رائعا وسجلته للإذاعة المصرية . . ودندن محمد عبد الوهاب بصوته مقطعا من هذا الدور وكذلك رياض السنباطى ، وغنته فرقة الموسيقى العربية .

وعلى عكس هذا الدور الذى لقى رواجا عظيما ، فإن هناك دورا آخر لسيد درويش لم يكد يسمع به أحد ، وهو دور «الحبيب للهجر مايل » وهو من الأدوار التى سجلها سيد درويش بصوته ، ولم أسمع أحدا من مطربى الأربعينيات والخمسينيات يغنى هذا الدور ، مع أنه من الأدوار الجميلة . .

بقى دوران لسيد درويش . . أحدهما « يا للى قوامك يعجبنى » . . مقام نكريز ، ويقول :

يا للى قوامك يعجبنى

ليه بس ترضى لى صدودك

يا هل ترى بتأدبنى

اكمنى عذالى شهودك

وهو مسجل على اسطوانة بصوت سيد درويش ، وليس له تسجيل بصوت مطرب آخر. .

والآخر دور مجهول سمعنا بعض مطربى الأربعينات يؤدونه ، ولكن الثقات من عارفى تراث سيد درويش ينكرون أن هذا الدور من أدواره ، ولهذا نضرب عنه صفحا ، فلا دليل على نسبته إلى سيد درويش . .

وهذه الأدوار التسعة أو العشرة لم تخرج على القالب الذى أبدعه محمد عثمان ، إلا أنها جاءت

بعد فترة الركود التى أعقبت وفاة محمد عثمان ، فأحدثت هزة فنية ، لفتت الأنظار والأسماع من جديد إلى فن الدور ، وأتاحت له فسحة جديدة من الوقت ، فنشط الملحنون فى تلحين الأدوار طوال العشرينات ، ولم يتوقفوا سوى فى منتصف الثلاثينيات بعد أن لحن داود حسنى وزكريا أحمد آخر أدوارهما لأم كلثوم ، ولحن محمد عبد الوهاب آخر أدواره لنفسه ، كما بينا من قبل . .

ان أدوار سيد درويش على قلة عددها تعتبر درسا عظيما فى الغناء العربى لا يستفيد منه الآن أحد ، وقد أوشك فن الغناء المتقن أن يلفظ أنفاسه تحت أقدام غربان الملاهى الليلية وأشرطة الكاسيت .

زكـــريا أحمد
وأدواره التسعة

فى محاولة لتطوير فن الطقطوقة ، لحن زكريا أحمد لأم كلثوم طقاطيق فى الثلاثينيات ، بادئا بطقوطة «اللى حبك يا هناه » . . بعدما تجاوز مرحلته الأولى فى تلحين الطقاطيق الساذجة فى العسشرينات .وقد حاولنا تفصيل ذلك فى مقالتنا السابقة عن بدايات زكريا أحمد فى فن الطقطوقة .

قطع زكريا فى تطوير الطقطوقة مراحل متعاقبة فى الثلاثينات والأربعينات ، ثم صمت فى الخمسينات ولم يعد إلا فى بداية الستينات فختم محاولاته فى تطوير الطقطوقة بأغنيته الأخيرة : «هو صحيح الهوى غلاب » . . وطوال هذه المراحل المتعاقبة استكمل زكريا ما استطاع فى هذا المجال حتى صارت طقاطيقه لأم كلثوم ـ وغيرها احيانا ـ مزيجا رائعا من الطقطوقة والدور والمونولوج ، كما فى طقاطيقه التى غنتها أم كلثوم فى حفلاتها الإذاعية ، ونذكر منها :

ـ كل الأحبة اتنين . . اتنين . .

ـ ايه اسمى الحب . .

ـ آه من لقاك فى أول يوم

ـ حبيبى يسعد أوقاته

ـ أنا فى انتظارك

ـ أهل الهوى يا ليل

وكل هذه الأغانى أو ا لطقاطيق من تأليف بيرم التونسى . .

وفى طقطوقة : « الأوله فى الغرام والحب شبكونى » — وهى من تأليف بيرم التونسى أيضا ـ صاغ زكريا أحمد قالب الموال الزجلى فى قالب الطقطوقة المتطور . . وكان زكريا هو رائد هذه التجربة الفريدة فى الغناء العربى المعاصر ، وظلت هذه التجربة قمة فى التلحين لم يقترب منها ملحن آخر حتى اليوم . .

كان إبداع زكريا فى فن «الطقطوقة » كثيرا متنوعا ، منذ بداية الثلاثينات وحتى نهاية الأربعينات تقريبا . . أما فن «الدور » فكان مقلا فيه ، بل كان شديد الإقلال بالقياس إلى ما أنتجه للطقطوقة ، فضلا عن المسرح الغنائى . .

كان فن الدور يوشك أن يطوى أوراقه ويودع الدنيا ، عندما بدأ زكريا يلحن الأدوار لأم كلثوم سنة ١٩٣١ ولولا تشبث أم كلثوم بغناء الأدوار حتى ذلك الحين ، لما أتيح لزكريا أن يساهم فى هذا الفن الذى لم يعد المطربون بعد المطربون ايامئذ يطلبونه من الملحنين ، ولم يكن باقيا فى الساحة حينذاك من مطربى الدور سوى صالح عبد الحى ، وكانت بضاعته كلها أدوارا قديمة لمحمد عثمان وعبده الحامولى وغيرهما من مطربى وملحنى القرن التاسع عشر . .

ولم يمتد الزمن بزكريا أحمد فى تلحين الأدوار سوى ثمان سنوات فقط ، وكان آخر أدواره لأم كلثوم سنة ١٩٣٩ وسجلته على اسطوانات أوديون فى تلك السنة

بعدها لم يقترب زكريا أحمد من تلحين الأدوار ، لأن مرحلتها التاريخية كانت قد انقضت ، وإن كان أثرها فى الغناء العربى لا انقضاء له على الدوام . .

وهكذا عاش زكريا بين أول دور لحنه لأم كلثوم سنة ١٩٣١ وهو دور « هو دا يخلص من الله» . . وآخر دور لحنه لها سنة ١٩٣٩ حاول تطوير فن الدور ، بينما فن الدور يغادر ساحة الغناء المعاصر . . ويبدو أن زكريا لم يلحن الأدوار إلا بناء على طلب أم كلثوم ، فهو لم يلحن أدوارا لغيرها من المطربات والمطربين ، باستثناء دور غنته ليلى مراد ، ودور آخر غناه عزيز عثمان ، وثمة دور ثالث لم يغنه إلا زكريا أحمد . . غير أن هذه الأدوار الثلاثة جاءت فى سياق الأدوار التى لحنها لأم كلثوم فى الثلاثينات ، فكأنها امتدادًا لها أو جزء منها . .

بين سنة ١٩٣٠ ـ وسنة ١٩٣٩ ـ ست سنوات فقط ـ لحن زكريا جميع أدواره الكلثومية التى لم تزد على تسعة أدوار وكان يبدو حين لحن هذه الأدوار وكأنه فى سباق مع الملحن داود حسنى الذى لحن لأم كلثوم فى ا لمدة نفسها عشرة أدوار ، إلا أن أدوار زكريا امتازت بمحاولات تجديد وابداع ظاهرة ، فى حين تمسك داود حسنى بطريقة التلحين الأصولية للأدوار ، كما وضعها محمد عثمان وعبد الحامولى . .

إن هذه الأدوار التسعة عشر لزكريا أحمد وداود حسنى ، هى كل ما غنته أم كلثوم من الأدوار طوال حياتها الفنية الحافلة التى غنت فيها مئات الطقاطيق والمونولوجات والقصائد . . وكانت أم كلثوم على الرغم من قلة هذه الأدوار ، صاحبة الرقم القياسى فى غناء الأدوار الجديدة فى الثلاثينات وتبدو ضخامة هذا الرقم حين نقارنه بالرقم المتواضع الذى غناه محمد عبد الوهاب من الأدوار . .

كان أول دور لحنه زكريا أحمد لأم كلثوم هو دور «هو دا يخلص من الله » ـ مقام زنجران ، تأليف

بديع خيرى ، جاء بعد طقطوطة « اللى حبك يا هناه » سنة ١٩٣١ واحدث صدى واسعا عند المستمعين ، وهو أعظم دور لحنه زكريا أحمد ويتفوق من ناحية الصناعة اللحنية على دور الزنجران الذى اشتهر به سيد درويش « فى شرع مين » . . ويقول دور زكريا أحمد :

هو دا يخلص من الله
القوى يذل الضعيف
حتى يبخل بالمطلة
شىء ولو دون الطفيف
ليه دا كله ليه دا كله
مين يقول له . . مين يقول له
اتهدى وخليك لطيف
قلبى كل ما تقوى ناره
وانت فيه ينخاف عليك
حد يحرق بس داره ؛
اوعى تجنيها بايديك

هذا الدور قمة غنائية ، وقد أبرز امكانات أم كلثوم كمطربة أدوار عظيمة المقدرة إلى جانب كونها مطربة جميع الألوان الغنائية الأخرى . وقد جمعت أم كلثوم فى أداء هذا الدور بين جزالة الأداء المأثور عن المطربين الرجال فى أداء الأدوار ، وآخرهم صالح عبد الحى ، وبين عذوبة الأداء الكلثومى التى لا تجاريها عذوبة أخرى فى الأداء . . ويمكن القول ان هذا الدور كان باكورة إبداع زكريا أحمد فى تلحين الأدوار ، وهو فى الوقت نفسه أعظم أدواره على الاطلاق ، فضلا عن كونه من أعظم الأدوار فى تاريخ الغناء المعاصر . .

ولا يتسع المجال لجميع نصوص الأدوار التى لحنها زكريا ، مثل دور « مين اللى قال » . . ودور « ابتسام الزهر » . . ودور «يا قلبى كان مالك » ودور « ياللى تشكى م الهوى هون عليك» . . وقد توالت هذه الأدوار خلال أربع سنوات ، ثم غنت أم كلثوم دور « امتى الهوى يجى سوا » . . وكانت لهذا الدور عند المستمعين ضجة تشبه الضجة التى أثارها دور « هو دا يخلص من الله » الذى سبقه بخمس سنوات .

ودخل دور « امتى الهوى » التارخ عبر مقالات بعض الأدباء ، ومنهم نجيب محفوظ الذى أشار إليه فى رواية « خان الخليلى » عندما وصف فى سياق الرواية « قعدة » فى حى الحسين تحدث فيها الأصدقاء عن الغناء ، فقال أحدهم :

ـ «اسمعوا القول الفصل : اجمل ماتسمع الأذن ، سى عبده الحامولى إذا غنى « يا ليل» . .

والشيخ على محمود إذا صعد مئذنة مسجد الحسين وأذن لصلاة الفجر . . وأم كلثوم فى دور «امتى الهوى يجى سوا » . . وما عدا هؤلاء فحشيش مغشوش بتراب » . . !

هكذا قال نجيب محفوظ ، أما الدور فيقول :

امتى الهوى يجى سوا
وارتاح ولو فى العمر يوم
يا ناس أنا قلبى انكوى
وعينى ما يهواها نوم
فى شرع مين يا منصفين
العمر كله لوم فى لوم
ليه يا ترى حيرتنى
إيه يعنى لو ريحتنى
وعملت غيرى لعبتك
وتميل عليه وتقول له ليه
يا دى الهوى حيرتنى

الدور من تأليف الزجال حسن صبحى ، لحنه زكريا أحمد من مقام الهزام ، وصنع له شبه مقدمة موسيقية ، ولم يكن للأدوار مقدمات موسيقية من قبل ، واتسع قليلا فى اللوازم أو القناطر النغمية التى تصل الفقرات . . وعدل عن استخدام مذهبجية من المطربات كما فعل فى دور «ابتسام الزهر » الذى كانت المذهبجيات فيه مغنيات قديرات ولكنهن كن أقرب إلى طريقة منيرةالمهدية فى الصوت والأداء ، ومع ذلك نجحن فى ترديد المذهب وراء أم كلثوم .

وفى « امتى الهوى » عاد صوت زكريا أحمد الغليظ القدير يتردد بين أصوات المذهبجية وراء أم كلثوم فى « الآهات » وكلمات المذهب التى لعب بها زكريا لعبا فنيا عجيبا . .

سجلت أم كلثوم هذا الدور على اسطوانات أوديون سنة ١٩٣٦ ولم تتوقف عن غناء الأدوار حتى سنة ١٩٣٩ ، فغنت دور « آه ياسلام زاد وجدى آه » . . وهومن تأليف حسن صبحى أو زكريا أحمد نفسه فقد كان زكريا يؤلف أحيانا كلمات الأغانى التى يلحنها . . ويقول الدور:

آه يا سلام زاد وجدى آه
والصبر طال من غير أمل
كوى الهيام قلبى وضناه
واللى كواه عنه انشغل
امتى الجميل يصنع جميل

وافرح وأقول حبى عدل
حبيت يا قلبى وايه رأيت
غير الأسية والهوان
وتشكى ليه لما انكويت
يا ما نهيتك من زمان

كانت هذه مرحلة أخرى فى تطوير فن الدور ، وكان هذا الدور فى الوقت نفسه من اللمحات الأخيرة لهذا الفن العظيم قبل انطواء صفحته ، وقد اختار زكريا مقام الراست ومقام البياتى وخلايا نغمية من مقامات أخرى . . وسجلته أم كلثوم على اسطوانات أوديون سنة ١٩٣٧ .

وفى أواخر سنة ١٩٣٨ كتب الزجال يحيى محمد زجلا مطلعه « ما كانش ظنى فى الغرام » ونشره فى احدى المجلات ، وقرأ زكريا أحمد هذا الزجل فأعجبه وعرضه على أم كلثوم وقال لها انه يصلح دورا غنائيا طيبا . . وهكذا شرع زكريا فى تلحينه ليكون آخر دور تغنيه أم كلثوم سنة ١٩٣٩ ، وقد توقفت بعد هذا الدور عن غناء الأدوار ، بعدما تشبثت طويلا بغنائها وكأنها تتشبث بتذكار من الماضى الجميل .

فى سنة ١٩٣٩ كان الغناء المصرى قد ابتعد كثيرا عن عبده الحامولى ومحمد عثمان ، بل كان قد ابتعد عن سيد درويش ، ولم يعد للغناء القديم سوى الذكرى ، وبات الدور ضمن هذه الذكرى الطيبة العزيزة .

وهكذا طوى زكريا أحمد صفحة فن الدور ، واكتفى بالأدوار التسعة الرائعة التى لم يضف اليها إلا دورين أو ثلاثة . . وكانت هذه الأدور هى كل تراث زكريا أحمد فى فن الدور . . ذلك الفن العظيم الذى مضى ولكنه ما زال باقيا فى نبرات كل صوت عربى !

بدايات زكـــريا
فـى الطقطوقـة

زكريا أحمد هو أحد الملحنين السبعة الكبار الذين ما زال يتعلم من ألحانهم جميع الملحنين الآخرين فى عصرنا هذا ، فهؤلاء السبعة الكبار هم الذين أرسوا أسس الغناء العربى المعاصر ، وقد شيد جميع الملحنين الأخرين أعمالهم فوق هذا الأسس الراسخة . . وكل واحد من السبعة الكبار نظر طويلا فى أعمال من سبقوه ثم بنى فوق بنائهم ، ولم يكتف بالنسج على منوالهم ، وبهذا استحق السبعة الكبار أن يوصفوا بأنهم آباء الغناء العربى المعاصر ، وهم محمد عبد الرحيم المسلوب ومحمد عثمان وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجى وزكريا أحمد ورياض السنباطى وكل من جاء بعد هؤلاء البناة العظام فهو خارج من عباءة هذا أو ذاك منهم، ومنتسب إلى واحد أو اثنين أو ثلاثة من جملتهم . .

زكريا أحمد نسيج وحده بين بناة الغناء العربى المعاصر ، فى ثباته على الأسس الأصولية للفن واستجابته فى الوقت نفسه للتجديد وجمعه بين الطرب والتعبير ، وانفراده بملامح شخصية شديدة التميز وهو معروف عند المستمعين بأغانية الكلثومية البارعة التى هى فى الحقيقة قمة ألحانه ، ولكن زكريا كان له قبل هذه الأغانى الإذاعية والسينمائية الكلثومية، تاريخ طويل فى التلحين ، وقد شهد الربع الأول من القرن العشرين بدايات زكريا أحمد فى التجويد ثم فى ا لغناء وتلحين الموشحات والأدوار والمسرحيات الغنائية . . وكان للطقاطيق فى هذه المرحلة من حياته الفنية جانب واسع ، حتى أوشك زكريا أن يعد من رواد قالب الطقطوقة ومنافسا لمخترع هذا القالب الملحن محمد على لعبة .

وإذا كان زكريا أحمد هو أول من طور قالب الطقطوقة فقفز به من الجملة اللحنيـة الواحـدة فـى مقام واحد وإيقاع واحد ، إلى عدة جمل فى أكثر من مقام واحد وأكثر من إيقاع ، فإن زكريا هـو أيضـا الذى لبـث سنين طويلـة قبـل تطويره للطقطوقـة ، يصنـع طقاطيق سريعة لمطـربات ومطربى الأزبكية وعماد الدين وروض الفرج ، لا أثر فيها للتطوير ، ولا تـحمل سوى

السمات الأولية لفن الطقطوقة فى بداياته البسيطة . .

وشتان بين أول طقطوقة مطورة لحنها زكريا أحمد لأم كلثوم سنة ١٩٣١ وهى طقطوقة «اللى حبك يا هناه » . . وبين طقطوقة « ارخى الستارة اللى ف ريحنا » التى لحنها لمنيرة المهدية ونعيمة المصرية وعبد اللطيف البنا سنة ١٩٢٠ .

كان زكريا أحمد فى بداياته مع الطقطوقة أسرع الملحنين ،وأكثرهم استجابة لتلحين الكلمات الخفيفة التى كانت تناسب أذواق ذلك العصر ، فمنذ سبعين عاما كان الذوق العام يستجيب بلا نفور لطقطوقته «ارخى الستارة » التى تقول :

ارخى الستارة اللى ف ريحنا
لاحسن جيرانك تجرحنا
يا فرحانين يا مبسوطين
يا مفرفشين يا مزأططين بالقوى يا احنا . .
دلوقت أنا بس اللى ارتحت
لا حد فوق ولا حد تحت
يعرفنى جيت ولا روحت
ولا حد يقدر يلمحنا . .
قلبى بيطب قوى وخايفة
عندك شباك نواحي العطفة
افتح درفه واقفل درفه
وقوم نغير مطرحنا

هذا طقطوقة مرحة لا غبار فى الواقع على كلماتها ، ولكنها تبدو لنا الآن خفيفة أكثر مما يجب ، مع أنها لو قيست ـ من ناحية الكلمات ـ بأغانى الموجة الجديدة الهابطة فى أيامنا هذه ، لكانت كلمات « ارخى الستارة » غاية فى الوقار . . .

طقطوقة للدراسة

وتعتبر طقطوقة « ما تخافش على . . أنا واحدة سجوريا » من الأعمال الغنائية التى تستحق الدراسة على الرغم من انتماء هذه الطقطوقة إلى المرحلة البدائية الأولى لهذا القالب، وقد رأيت بعض طلاب المعاهد الموسيقية يتدارسونها . .

هذه الطقطوقة التى لحنها زكريا أحمد بعد أغنية «الستارة » غنتها مطربتان هما منيرة المهدية ونعيمة المصرية ، وغنـاها مطرب هو عبد اللطيف البنا ، وسجلها الثلاثة على اسطوانات شركة

بيضافون . . وتقول الطقطوقة :

ما تخافش على أنا واحدة سجوريا
فى الحب يا إنت واخده البكالوريا
أقعد سهتانة . . قلبى مشغول
ولما تشعلل لهاليب نار حبك
ارخى الناموسية وأنام لى شوية
واحبكها واشبكها بميتين دبوس

وتكاد هذه الصورة تكون مضحكة ! . . فها هى بطلة الأغنية ، إذا ارتفعت حرارة الحب فى قلبها استعانت عليها بالنوم تحت الناموسية !

وبقية كلام الطقطوقة لا يصلح للنشر طبقا لمواصفات الذوق العام فى أيامنا ، وإذا تأملت هذه الكلمات ادهشك أن زكريا أحمد استطاع ببراعته أن يحولها إلى ألحان جميلة .

والطقطوقة تجرى على لسان فتاة ، ومع ذلك غناها المطرب عبد اللطيف البنا ، منافسا فى غنائها زميلتيه منيرة ونعيمة ، وقد كان المطربون لا يستنكفون فى تلك الأيام من غناء الكلام المكتوب على لسان الفتيات . .

وقد غنى عبد الطيف البنا ايضا طقطوقة شهيرة من بدايات طقاطيق زكريا أحمد ، وسجلها على أسطوانة لبيضافون ، وفيها يقول المؤلف :

بلاش مناهدة طاوعينى
أيه تاخدى لما تلاوعينى
من بعدك يا ضنايا . .
حللت بيعى وشراية
سايسى أمورك ويايه
إن كنت عاوزه تعاشرينى

ولحن زكريا أحمد لعبد اللطيف البنا فى بداية مرحلة ، ، الطقطوقة كلمات سجلها البنا على اسطوانات بيضافون تقول :

دا كان لى فين يا ناس مخبى
مالك بتعشق مسكين يا قلبى
قالوا : تحبك ، قلت : إسألوها
قالوا بتهجر ، قلت : اعذروها
قالوا : جميلة ، قلت : سيبوها

تحكم وتؤمر فى عبد أبوها

وغنى عبد اللطيف البنا فى بداية العشرينيات هذه الطقطوقة من ألحان زكريا أحمد أيضا :

كده برضه يخلص ربنا
أجى من هنا تجينى من هنا
ياللى أنت مغرم بالصدود
تركتنى وحدى بالوجود
وازاى اصدق لك وعود
بعد اللى شفته كم سنة

ويذكر معاصرو زكريا أحمد أنه كان يؤلف كلمات الأغانى التى يلحنها عندما لا يسعفه المؤلفون المحترفون بكلمات مناسبة ، ولم يكن زكريا أحمد يجيد وزن الأزجال على أصول العروض إجادة تامة ، فكانت بعض الأغانى التى يؤلفها أو يشترك فى تأليفها تجىء مهتزة الأوزان .

وكان عبد اللطيف البنا هو بطل طقاطيق زكريا أحمد فى مرحلتها الأولى عندما كان زكريا يجرى فى أعقاب محمد على لعبة ، وعلى اسطوانات بيضافون سجل البنا جميع الطقاطيق التى لحنها له زكريا أحمد ، وكان اجره عن تلحين الطقطوقة ـ وتأليفها احيانا ـ لا يزيد على خمسة جنيهات ، وقد يكون ثلاثة فقط أحيانا . .

ومن الطقاطيق التى لحنها زكريا أحمد بثلاثة جنيهات طقطوقة غناها عبد اللطيف البنا ، تقول كلماتها بلسان امرأة تخاطبها صديقتها :

منين زعلانه وتجامليه
دول يعملوها ويخيلو
سيبك من الحب الماشى
واللى كلامه ما يصفاشى
على النص وكدبه بحواشى
منه لا تاخدى ولا تديله
خليكى حرة تعيشى ستُه
ايه اللى نابك من عيشته

وعبد اللطيف البنا هو صاحب أكبر عدد من الطقاطيق التى يتغنى فيها الرجال بلسان المرأة ، ولم يكن عيبا فنياولا عيبا اجتماعيا فى حينه .

ومن هذا اللون من الطقاطيق التى لحنها زكريا وغناها عبد اللطيف البنا ، طقطوقة تقول :

يا حليلة . . يا حليلة . .

أهو وحده جانى الليلة

ابعت له مرسالى

وقل له يا غزالى

من فضلك تعالى لى . .

ومن أشهر الطقاطيق التى لحنها زكريا أحمد فى مرحلته الفنية الأولى قبل ستين عاما ، طقطوقة «أبوها راضى وأنا راضى » ـ مقام عشاق ـ وهى أشهر طقطوقة لحنها زكريا بعد « ارخى الستارة» . . وقد نالت نجاحا عظيما عندما غناها وسجلها المطرب صالح عبد الحى . . ومن حسن الحظ أن هذه الطقطوقة الجميلة قد سلمت من غناء عبد اللطيف البنا بصوته النحيل كصوت الانثى ، كما أن المطربات تركنها لصالح عبد الحى ولم يسجلنها على اسطوانات كما اعتدن أن يفعلن فى طقاطيق عبد اللطيف البنا ، وتقول الطقطوقة :

أبوها راضى وانا راضى

ومالك أنت بأه ومالنا يا قاضى . .

البنت سن تلتاشر

والوجه قمر اربعتاشر

والجسم ما شاء الله راخر

ما يفوتش من بيت القاضى . .

اكتب كتابها وطاوعنى

واوعى يا قاضى تلاوعنى

والا أنت عاوز بأه يعنى

دايما تشاكى وتقاضى

ومن الطقاطيق التى لحنها زكريا فى العشرينيات ولم يغنها أو يسجلها عبد اللطيف البنا، طقطوقة « شفاعة لله ، كرامة لله » وكانت طقطوقة شهيرة ، وغنتها منيرة المهدية وسجلتها على اسطوانة ، وتقول

شفاعة لله ، كرامة لله

ما احب غيرك طول عمرى والله

الوجد عندى والعقل عندك

والنفس ملكك والقلب عبدك

لو كنت عادل توفى بوعدك

وتزور محبك كرامة لله

الجو رايق والورد فتح

فرصة سعيدة لو كنت تسمح

وسجل المطرب زكى مراد ـ والد المطربة ليلى مراد ـ احدى الطقاطيق الأولى لزكريا أحمد ، وهى مناجاة لبائعة زهور الياسمين ، ومطلعها :

يا بنت يا بتاعة الياسمين

حتبيعى ياسمينك على مين

وعلى هذا المنوال نسج زكريا أحمد طقاطيقة فى أوائل العشرينيات ، وكانت كلها تقريبا من الطقاطيق التى كانت تسمى بغناء « الخلاعة والدلاعة » على حسب التعبير الذى كان متداولا حينذاك ، وكلمة « الخلاعة » هنا معناها التخفف من الوقار ، وليس معناها الانفلات من القيود، أما « الدلاعة » فلفظة باللهجة المصرية معناها « الدلال » .

ولزكريا أحمد فى تلك الفترة عدد آخر من الطقاطيق التى تندرج تحت هذا «الاصطلاح » . . ومنها طقطوقة « تعال يا شاطر نروح القناطر » . . غنتها المطربة نعيمة المصرية ، وكانت المطربة الثانية فى عصرها بعد منيرة المهدية . .

ومنها طقطوقة « اوعى تكلمنى . . بابا جاى ورايا » . . وتتحدث بلسان فتاة ، وقد غناها الشيخ أمين حسنين ، وكان مطربا كبيرا . .

وثمة طقاطيق أخرى لحنها زكريا فى العشرينات ، ولكن هذه المرحلة سرعان ما انقضت واستدار زكريا أحمد عن فن الطقطوقة البدائى بعدما عرف أنه لا بد من تطويره قبل أن تذروه الرياح ، وهكذا كان زكريا أحمد أول ملحن خرجت من أوتار عوده الطقطوقة المتطورة التى ما زالت تعيش حتى الآن فى صور متنوعة .

الفصـــل الرابع

فى عصر عبد الوهاب وأم كلثوم

* عبد الوهاب وموشحات السيكاه
* عبد الوهاب والملحنون يخافون مقام الصبا
* سيمفونية عبد الوهاب ورايدر
* الأغنية العربية بين القومية والمحلية
* الملحن المتفرغ والملحن المغنى
* أم كلثوم وملحنو القصائد
* السنباطى فى القصائد الكلثومية
* ملحنون جدد للقصائد الكلثومية
* أم كلثوم والشوقيات التسع
* رباعية الخيام وأطلال ناجى
* أمهات كلثوم

عبد الوهـاب
وموشحات السيكاه ..

الجيولوجى الراحل الدكتور يوسف شوقى، كان موسيقيا هاويا متحمسا، ثم موسيقيا شبه محترف، وله ألحان عدة لم تنل نجاحا ، لأن موهبته فى التلحين لم تكن أكبر مواهبه ، ولكنه كان من العرفاء بالموسيقى العربية القديمة، وقد حاول تلحين بعض القصائد أو المقطوعات على الأسس المقامية التى كانت مستعملة فى العصر العباسى، ولكن محاولته ـ مع الأسف ـ لم تبلغ أهدافها . .

وفى سنواته الأخيرة ـ رحمه الله ـ كان يقدم فى الإذاعة المصرية برنامجا أسبوعيا طريفا ممتعا اسمه «ما لا يطلبه المستمعون » . . وفيه يتحف المستمعين بأغان قديمة وجديدة لا يقدمها البرنامج المعروف باسم: «ما يطلبه المستمعون». . لأن المستمعين لا يطلبونها على الرغم من قيمتها الفنية العالية . .

كان برنامج « ما لا يطلبه المستمعون » حافلا بطرائف الدكتور يوسف شوقى الذى كان متحدثا لبقا فصيحا متدفقا ، وناقدا موسيقيا يميز بين الغث والسمين فى الغناء ، وإن كان يجامل أحيانا هذا أو ذاك من المغنين من دون أن يفلت منه زمام التقدير السليم . .

وكان يختم برنامجه دائما بتنهيدة أسف وألم قائلا : « . . إيه . . و يمضى الزمان ونمضى معه!» . . أى أن الزمان ينقضى وتنقضى حياتنا أيضًا ! . . كأنما كان الدور شوقى يشعر بأنه قد بلغ الشوط الأخير من عمره ! . .

ليست هذه مقدمة لبحث حول برنامجه الموسيقى الرائع الذى دخل تاريخ الغناء العربى ، والذى نطالب الإذاعة المصرية أن تتحين الفرص لاعادة حلقاته فــى أوقــات مناسبة ، على الرغم من وجود برنامج جديد مماثل له ، ولا يقل عنه طـرافه وروعة ، وهو برنامج « غواص فى بحر النغم » للملحن والمفكر الموسيقى عمار الشريعى . .

نعم . . ليست هذه مقدمة لبحث من ذاك القبيل ، وانما هى توطئة لبحث سريع حول الموشح القديم ومقام السيكاه . .

فقد تحدث الدكتور يوسف شوقى فى احدى حلقات برنامجه عن أغنية « حبيبى لعبته . . الهجر والجفا » وهى أغنية بديعة من مقام السيكاه وعائلته لحنها محمد عبد الوهاب وغناها وسجلها على أسطوانة فى أوائل الخمسينيات . .

وبعدما أثنى الدكتور يوسف شوقى على عبد الوهاب لبراعته فى التعامل مع السيكاه فى هذه الأغنية ، استطرد فى الكلام عن السيكاه ، فروى للمستمعين أن عبد الوهاب سأله ذات يوم : هل توجد موشحات تراثية من مقام السيكاه ؟ ! . . فأجابه يوسف شوقى : لا أدرى ! . . فقال له عبد الوهاب : لقد انتهزت فرصة زيارتى لمدينة حلب ذات مرة فى الثلاثينات فسألت أحد قدماء الموسيقيين فيها : هل توجد لديكم موشحات قديمة من مقام السيكاه ؟ . . فأجاب الرجل : نعم . . لدينا من مقام السيكاه موشحات كثيرة وسأحضر غدا موشحين منها . . فلما كان الغد جاء الرجل إلى عبد الوهاب وأسمعه موشحين من أجمل موشحات السيكاه وأخبره أنهما من التراث الحلبى . .

وتتمة القصة ـ كما رواها عبد الوهاب ليوسف شوقى ـ أن الموسيقى الحلبى اعترف له ضاحكا قبل رحيله عن حلب عائدا إلى القاهرة أن هذين الموشحين لم يولدا إلا منذ يوم أو بعض يوم ، وأنه لحنهما من أجله بعدما بحث عن موشحات قديمة من السيكاه فلم يجد !

استعراض موشحات السيكاه

عندما سمعت هذه القصة الطريفة فى برنامج يوسف شوقى منذ سنوات ، ظننت أن بين فن الموشح ومقام السيكاه سوء تفاهم يمنع التقاءهما . . وأقمت على هذا الظن مدة ، ثم بدأت اتبين أن مقام السيكاه وفن التوشيح تربطهما صداقة وطيدة ، لاتقل متانة عن الصداقة بين التوشيح والراست والبياتى وغيرهما . .

وقد أدهشنى ما اكتشفته أو ما عرفته ، فإذا كان عبد الوهاب لم يكن لديه وقت للتنقيب عن تراث الموشحات من مقام السيكاه ، بعدما غنى فى صباه الباكر موشح « ملا الكاست وسقانى» . . من مقام الراست . . تلحين محمد عثمان ، فإن يوسف شوقى كان لديه متسع من الوقت لأنه باحث موسيقى ، فكيف خفى عليه تراث الموشحات المصوغة من نغمات السيكاه الطروب ؟ !

قد تبدو هذه مسألة شبه أكاديمة لا أهمية لها الآن ، وقد انقطع فن الغناء العربى بألوانه جميعا ، واحتل غربان الملاهى الليلية وأشرطة الكاسيت بأصواتهم غير الغنائية ساحة الغناء على اتساعها ! ولكن استعراض موشحات السيكاه يبدو الآن على الرغم من كل الظروف ، مفيدا وشائقا وباعثا للأمل فى نهضة جديدة للغناء العربى ولو بعد حين ! . .

لقد عرف الغناء المصرى والعربى فى تراثه القريب والبعيد بضعة عشر موشحا من مقام السيكاه تختلف إيقاعاتها من السماعى الثقيل إلى السماعى الدارج إلى المخمس إلى المدور إلى النوخت الخ . .

ونتحدث هنا بإيجاز عن كل موشح عرفناه أو قرأنا عنه شيئا فى « سفينة شهاب » أو فى سجلات الأغانى القديمة فى دار الكتب وغيرها . .

* موشح سيكاه ، ايقاع مخمس ، تقول كلماته :

فتحت أزهار
من بكا الأمطار
فوق خديد حبى
مخجل الأقمار

* موشح سيكاه . . ايقاع مصمودى . . يقول :

هات أيها الساقى بالأقداح
واملا لى كئوسى . .
نغتنم أنسها حين الصباح لاح
وانجلت عروسى

وهو موشح مجهول المؤلف والملحن ، وكان مطربو القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين يغنونه ، وقد سجله المطرب الكبير عبد الحى حلمى على اسطوانات شركة الجراموفون وسجله أيضا المطرب أحمد صابر ، وغناه صالح عبد الحى فيما غنى ، فى سهرات الإذاعة القديمة . .

* موشح سيكاه . . ايقاع سماعى ثقيل ، مطلعه :

غزال تركى تركنى
ملقى من الهجر
ناديت : يالله نصلى
يا يوسف العصر

وكانت أم كلثوم قد حفظت هذا الموشح عن الشيخ أبى العلا محمد ، وغنته فى « كشك الأزبكية » عندما كانت تغنى من دون مرافقة الآلات الموسيقية ، وتلبس ما يشبه الجبة وعلى رأسها كوفية وعقال . . وقد سجل الشيخ أبو العلا هذا الموشح على اسطوانات شركة الجراموفون فى العشرينات . .

* موشح سيكاه . . ايقاع سماعى ثقيل . . تقول كلماته :

فتت كبدى

زاهى الجبين

حرك وجدى

أشكيه لمين

آه لو يعلم

باهى الجمال

يا ألف عيد

لو زار فلان

* موشح سيكاه . . ايقاع مدور . . يقول :

قال لى صنو الغزال

هات قل لى : أى أفتن

راح جفنى ، أم بنات الدن

قلت يا باهى الجمال . .

أنت فى عين الشجى أحسن

ومثله من مقام السيكاه ، موشح يقول : « قام يسعى سحر منيتى بالكئوس » . . وكلا هذين الموشحين موغل فى القدم ، ولا أعرف أحدا من المطربين سجل أيا منهما على أسطوانة . .

وكان المطرب سيد الصفتى يغنى فى حفلاته موشحا جميلا يطلبه مستمعوه كثيرا، تقول كلماته :

قد حركت أيدى النسيم

تلك الغصون الميس

فانهض وبادر يا نديم

إلى رياض السندس

واسق الندمان صرفا قديم

بكر الحياة الأنفس

والشوق فى قلبى مقيم

يحكى شهاب القبس .

وقد سجله الشيخ سيد الصفتى على اسطوانات أوديون ، وهو من مقام السيكاه ، وايقاعه نواخت .

ومن الموشحات الملحنة من مقام سيكاه . . وايقاعه سماعى ثقيل ، موشح مطلعه : « ماثس الاعطاف تيمنى » . . وكان يغنيه المطرب محمود البولاقى ، وكان يغنى أيضا موشحا من مقام السيكاه إيقاعه سماعى دارج ، وقد سجله على اسطونات شركة الجراموفون ، ويقول :

ما أجمل من يلوم والعشق مقدر
العاشق لا يلام واللائم يعذر
يا محبوب عنى
فما للهجر معنى . .
ما قدر كان . .
وبما دنت تدان . .

وهناك توشيح سيكاه . . ايقاعه مربع ، كان يغنيه محمود البولاقى أيضا ولم يسجله . . وغناه آخرون من مطربى عصره :

ماس عجبا بدرى
فى رياض السندس
صحت جانم عمرى
يا أمير المجلس

فيروز وفرقة الموسيقى العربية

وأسهمت فرقة الموسيقى العربية فى تسجيل عدد من الموشحات القديمة من مقام السيكاه ، ومنها الموشح المشهور « وجهك مشرق بالأنوار » . . ايقاع مخمس :

وجهك مشرق بالأنوار
لحظك يسبينى
واسمح يا سيد الغزلان
بعدك يضنينى
شعرك جعدى
خدك وردى

ومن الموشحات التى كانت ذائعة الصيت منذ ثمانين عاما ، موشح« يا أسمر . . يا سكر » . . سيكاه . . ايقاع نواخت :

يا أسمر . . يا سكر
يا لون الذهب
فى خدك كيف يجمع
الماء واللهب
يا لاعب بالخنجر

غمازك يجرحنى
خبى خنجرك
عزتلو سلطانم
الله ينصرك

وقد سجل هذا الموشح المطرب عبد الحى حلمى على اسطوانات شركة الجراموفون ، وسجله أيضا على أسطواناتها المطرب محمود البولاقى ، وغناه صالح عبد الحى فى الإذاعة . .

وكان عبد الحى حلمى يغنى أيضا من مقام السيكاه بإيقاع السماعى الثقيل موشح : «يا وحيد الغيد يا فريد عصرك » وكان موشحا منتشرا فى عصره . . وكان ينافسه فى الشهرة موشح سيكاه سماعى ثقيل أيضا ، يقول :

يا نحيف القوام
التجافى حرام
املأ كاس المدام
واسقينى بايدك
من إيدك لإ يدى

وهذا الموشح مسجل بصوت عبد الحى حلمى على اسطوانات الجراموفون ، ولابن شقيقته صالح عبد الحى تسجيل إذاعى قصير لهذا الموشح الذى غناه غير مرة فى الإذاعة . .

ومن أجمل وأشهر موشحات السيكاه ، موشح « يا غصن نقا مكللا بالذهب» . . ايقاع سماعى دراج . . وهو مسجل بصوت المطربة فيروز من توزيع الأخوين رحبانى وسجلته أيضا فرقة الموسيقى العربية بقيادة عبد الحيم نويرة . . ويقول الموشح :

يا غصن نقا مكللا بالذهب
أفديك من الردى بأمى وأبى
إن كنت أسأت فى هواكم أدبى
فالعصمة لا تكون إلا لنبى

وهو موشح طويل الكلمات ، بل هو أطول الموشحات التراثية كلاما ، وفيه فقرات بديعة النظم فصيحة الكلمات ، وأخرى ركيكة عامية . . وقد سجله المطرب القديم محمد العاشق على اسطوانات بيضافون ، وهو التسجيل الوحيد الذى حفظ لنا هذا الموشح الرائع . .

ومن موشحات السيكاه وايقاع الشنبر ، موشح « اشفعوا لى يا آل ودى » . . وموشح «اشرق البدر المفدى » . . و من كلماته :

أشرق البدرالمفدى

فاتن الغيد الصباح
أعين للسحر تبدى
طرفها شاكى السلاح

وهو من ايقاع المربع ، ومسجل على اسطوانات الجراموفون بصوت الشيخ سيد الصفتى . .

وعلى اسطوانات الجراموفون أيضا ، سجل المطرب القديم محمود البولاقى موشحا من مقام السيكاه وايقاع المدور وكان هذا الموشح معروفا فى الجيل الماضى ، ومن كلماته :

يا هليلا أطلعه
على غصن الذهبْ
نجم هاتيك القلائد
قل لمن جفا مربعه
هل غدا عنى مباعد

وإذا كانت هذه الموشحات من مقام السيكاه قد وقعت نصوصها فى يدنا ، فلعل ما لم يقع لنا من موشحات السيكاه أكثر ، وهذا ما يجعلنا نسأل :

ـ هل كان عبد الوهاب جادا فى بحثه عن موشحات السيكاه فى حلب ، وكيف عجز رواة الموشحات هناك عن العثور على موشح واحد من مقام السيكاه ؟ ! . . وهل صحيح أن عبد الوهاب لم يكن يحفظ فيما يحفظ من التراث شيئا من موشحات السيكاه ؟ ! .

عبد الوهاب والملحنون
يخــافون مقــام الصبا

عندما غنت أم كلثوم فى أواسط الستينات أغنية « أمل حياتى » من تلحين محمد عبد الوهاب ، لاحظ بعض النقاد أن عبد الوهاب استعمل مقام الصبا فى « كوبليه » واحد من هذه الأغنية ، ثم تركه مسرعا إلى المقامات الأخرى التى صاغ منها بقية الكوبليهات . .

سئل عبد الوهاب لماذا استعمل مقام الصبا فى تلحين كلمات تعبر عن الفرح لا عن الحزن ، مع أن الصبا هو مقام الأحزان والالام ؟ وكان رد عبد الوهاب أنه لا يحب مقام الصبا ولم يلحن منه طوال حياته إلا أغنيتين فقط ، ولكنه أراد أن يستعمله للتعبير عن الفرح فى مقطع واحد من أغنية أم كلثوم ، على سبيل التغيير فى أساليب استعمال هذا المقام الذى لا يستعمله الملحنون إلا فى التعبير عن الأحزان . .

وكان عبد الوهاب دقيقا فى قوله إنه لم يلحن من مقام الصبا إلا أغنيتين فقط طوال حياته ، فليس فى قائمة أغانيه الطويلة إلا طقطوقة : « هاجرانى ليه . . ظالمانى ليه » غناها وسجلها على اسطوانة سنة ١٩٣٢ . وطقطوقة : « تراعينى قيراط أراعيك قيراطين » سجلها على اسطوانة سنة١٩٥٣ .

وعلى الرغم من كثرة الأغانى الحزينة التى لحنها وغناها عبد الوهاب ، فإنه ابتعد عن تصوير الحزن فى مقام الصبا الحزين بطبيعة تركيبته النغمية التى لا وجود لها فى غناء أى أمة من الأمم ، إلا الأمة العربية . .

واستخدم عبد الوهاب مقامات أخرى كثيرة فى تصوير الحزن والألم كالراست والبياتى والكرد والنهاوند وغيرها ، كما نرى فى مواويله الرائعة الكثيرة التى يغلب عليها الحزن ، وتفيض كلماتها بمعانى الألم ، وحسبك منها مواويل « مسكين وحالى عدم » . . و « اللى انكتب ع الجبين » . . و« اللى راح . . راح » و « اشكى لمين الهوى » و « كل اللى حب اتنصف » . بل إن عبد الوهاب قد

تجنب مقام الصبا ـ وهو مقام المراثى ـ عندما لحن وغنى مونولوج « الليل بدموعه جانى » عند وفاة والده سنة ١٩٢٧ .

وعندما أراد أن يقترب من مقام الصبا فى مونولوج « أهون عليك » الذى لحنه وغناه سنة ١٩٢٨ فإنه لم يقترب من أساس فصيلة مقام الصبا ، وإنما اكتفى باستعمال مقام قريب من الصبا الأساسى ، يسمى « صبا زمزمة » . . ويسميه الموسيقيون « الصبا الإفرنجى » لأنه خال من الأرباع الصوتية ، ويمكن للمغنى الأفرنجى أن يؤديه بطريقته الخاصة إذا شاء . .

يبدو أن هناك ما يشبه العداوة بين عبد الوهاب ومقام الصبا ، بل بين معظم الملحنين وبين هذا المقام .

ذلك أن مقام الصبا ضيق المجال ، يسيطر على الملحن أكثر مما يسيطر الملحن عليه . وهو مقام انطوائى يبتعد عن الملحنين ، ولا يصادق منهم إلا عددا محدودا . . وهو يرغم جميع الملحنين على التعبير عن الحزن لو أرادوا الاحتيال عليه واستعماله فى التعبير عن المرح أو الابتهاج . . ولهذا لم يكن عبد الوهاب دقيقا عندما قال فى حديثه الذى أشرنا إليه آنفا إنه اراد تغيير لون التعبير فى الصبا ، من الحزن إلى الفرح فى فقرة من أغنية « أمل حياتى » ، فالحقيقة أن عبد الوهاب لم يستطع تغيير لهجة الحزن فى الصبا إلى لهجة الفرح . .

ولم ينجح فى مغامرة من هذا القبيل إلا زكريا أحمد فى تلحينه أغنيه « القطن فتح هنا البال» . . وهى أغنية مرح وفرح فى فيلم « عايدة » الذى ظهرت فيه أم كلثوم سنة ١٩٤٢ ، وغنت هذه الأغنية مع الكورس للتعبير عن سعادة الفلاحين بمحصول القطن الوفير . .

فى هذه الأغنية ، تعمد زكريا أن يوظف «الصبا » الحزين للتعبيرعن الفرح والسعادة ، وبذلت أم كلثوم جهدا عظيما فى رسم السعادة والمرح على قسمات وجه «الصبا » الحزينة ونجحت نجاحا واضحا فى ذلك ، ولكنها فشلت فى التعبير عن الفرح بلحن الصبا فى أغنية «أمل حياتى » من تلحين عبد الوهاب .

ويبدو نجاح زكريا فى انطاق الصبا بلهجة الفرح والسعادة ، نجاحا فريدا من نوعه ، لا مثيل له فى الغناء العربى المتقن المعاصر كله ، مما يجعل زكريا أحمد أبرع الملحنين جميعا فى التعامل مع هذا المقام المنطوى على نفسه ، والذى ليس له أقارب من الدرجةالأولى إلا قريبه المسمى « صبا زمزمة » وقريب آخر اسمه « صبا بوسلك » . . ولا يوجد له أقارب من الدرجة الأولى غير هذين بين جميع مقامات الغناء العربى التى يقال إنها تزيد على أربعمائه مقام . .

وزكريا أحمد هوالوحيد بين ملحنى أم كلثوم الذى أقدم على تلحين عدد من أغانيها مستخدما مقام الصبا بجرأة . فلحن لها منه « الطقطوقة والمونولوج والقصيدة والأغنية الإذاعية الطويلة » واجتمع له من هذه الحصيلة ستة الحان هى :

يا ليل نجومك شهود . . مونولوج فى فيلم « وداد » سنة ١٩٣٤ .

قولى لطيفك ينثنى عن مضجعى . . قصيدة فى فيلم « دنانير » سنة ١٩٣٩ .

رحلت عنك ساجعات الطيور . . قصيدة فى فيلم « دنانير أيضا » .

أنا كنت أحب الشكوى إليك . . طقطوقة سنة ١٩٤١ .

القطن فتح هنا البال . . طقطوقة فى فيلم « عايدة » سنة ١٩٤٢ .

هو صحيح الهوى غلاب . . أغنية طويلة ، سنة ١٩٦٠ .

وإلى جانب هذه الأغانى لحن زكريا لنفسه وللمطربين والمطربات أمثال ليلى مراد وفتحية أحمد ومحمد عبد المطلب طقاطيق وأدوارًا من مقام الصبا ، حتى ليمكن أن يقال إن حصيلة زكريا أحمد من مقام الصبا لا تقل عن عشرين لحنا ، بعضها مسجل ، وبعضها لم يسجل لا بصوته ولا بأصوات المطربين والمطربات .

وإذا قارنا بين هذا الإنتاج ، وبخاصة ما يخص منه أم كلثوم ، بإنتاج الملحنين الآخرين الذين لحنوا لأم كلثوم منذ منتصف العشرينات إلى منتصف السبعينات تقريبا ، لم نجد لهم شيئا يذكر.

ففى العشرينات لم يلحن لها الشيخ أبوالعلا والدكتور صبرى النجريدى شيئا من مقام الصبا على الإطلاق . .

وداود حسنى لم يلحن لها إلا دورا واحدا من مقام الصبا فى الثلاثينات هو دور : «قلبى عرف معنى الأشواق » . .

والسنباطى لم يلحن لها من الصبا فى أربعين عاما إلا قصيدة غنتها فى فيلم سلاّمة ، وهى قصيدة « قالوا احب القس سلاّمة » . .

والقصبجى لم يلحن لها من الصبا فى أربعين عاما أيضا إلا أغنيه واحدة لا أهمية لها ، هى طقطوقة : « تشوف أمورى وتتحقق » . .

ثم جاء بليغ حمدى وعبد الوهاب والموجى من الستينيات إلى منتصف السبعينيات ، وليس لهم لحن واحد من مقام الصبا فى قائمة الغناء الكلثومى . .

بل إن هؤلاء الملحنين وغيرهم ، كادوا يقاطعون الصبا فى الحانهم لجميع المطربين والمطربات . . ما عدا أحمد صدقى الذى اكتسب من أستاذة زكريا أحمد حب « الصبا » وله فيه ألحان جميلة ، وشذرات من الألحان فى أغان كثيرة ، وحسبه من ألحان الصبا التى تفوق بها على زملائه ، لحنه الرائع : « سماح يا اهل السماح . . لوم الهوى جارح » . . الذى غناه محمد قنديل والكورس . ونحرص هنا على الإشارة إلى الكورس لأن أصواته النسائية البارعة الحساسة قامت بدور أساسى فى تصوير مقام الصبا فى هذه الطقطوقة الفريدة .

وليس الملحنون المعاصرون فقط هم الذين كانوا وما زالوا فى خصام مع مقام الصبا ، فكذلك

كان كبار الملحنين فى القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ، فلا تجد للشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب شيئا كثيرا من مقام الصبا ، ولم يلحن عبده الحامولى إلا دورا واحدا من هذا المقام ، وهو دور « كان لى فى حبك » . . وكان أكثرهم تعاملا مع الصبا الملحن النابغة محمد عثمان ، فله فيه خمسة أدوار هى : « قد ما احبك زعلان منك » و «اهين وآه من العشق » . . و«الحب أصله منين » و « على الملاح أنت الأمير » . . و « اعشق الخالص لحبك » .

وكان من أصدقاء « الصبا » فى ذلك الجيل ، بعض الملحين الآخرين أمثال إبراهيم القبانى ومحمود الخضراوى ولهما أدوار من هذا المقام غناها عبد الحى حلمى وسليمان أبوالعز داود وسيد الصفتى وعلى عبد البارى وغيرهم .

ومعظم الأدوار المدونة فى السجلات القديمة هى من التراث القديم الذى لا يعرف أحد له مؤلفا ولا ملحنا ، وتستطيع أن تعد أدوارا كثيرة من هذا القبيل ربما تزيد على الأدوار المنسوبة إلى الملحنين المعروفين . .

أما طقاطيق الصبا القديمة مثل طقطوقة « اللى بحبه دا دلعه يجنن » و « فى العشق قضيت زمانى » و « الورد فوق خد الهانم » و « يا خوخ يا ناعم » . . فهذه الطقاطيق القديمة كلها لا يزيد عددها على أصابع اليد الواحدة وتعتبر طقطوقة « الصبا » شيئا نادرا سواء فى الألحان القديمة والمعاصرة . وقد انقرضت تماما منذ وقت غير قصير ، أما الآن فلا تعرف عنها الأصوات الجديدة شيئا ولا تستطيع آداء مقطع واحد من مقاطعها ، لان نغمات الصبا هى المحك الحقيقى للصوت العربى ، وقد ابتعدت الأصوات الجديدة عن مواصفات الصوت العربى ابتعادا لا يمكن أن يتداركه أحد الآن بعدما أصبح مرضا مزمنا ليس له شفاء .

وبقيت كلمة لابد منها . .

فلم يكن ابتعاد محمد عبد الوهاب والملحنين الآخرين عن مقام الصبا ، سببه العجز عن التعامل معه ، ولكن الصداقة بين هذا المقام وبين الملحن هى مسألة « مزاج » قبل كل شيء . . وقد وافق مزاج زكريا أحمد هذا المقام فتفوق فيه على معاصريه ، بل على جميع الملحنين فى المائة سنة الماضية . . ووافق أيضا مزاج أحمد صدقى ، فتفوق فيه كذلك .

ويمكن أن يقال أيضا إن التوافق النفسانى أو المزاجى هو سبب تفوق بعض المطربات والمطربين فى أداء الأغانى المصوغة من هذا المقام ، وعلى رأسهم أم كلثوم ، وبعدها أصوات نسائية ورجالية أخرى : أمثال ليلى مراد ورجاء عبده ومحمد عبد المطلب ومحمد قنديل وكارم محمود، فضلا عن صالح عبد الحى الذى خلدت على أوتار صوته أدوار من الصبا مثل دور « قد ما احبك زعلان منك » وغيره من أدوار محمد عثمان المصوغة فى هذا المقام البديع التكوين ، والذى ينفرد به فن الغناء العربى المتقن من بين جميع فنون الغناء فى العالم كله .

سيـمفـــــونية

عبد الوهاب ورايدر

فى التراث القريب للموسيقى العربية البحتة ثلاثة أعمال موسيقية عن « مصر » لثلاثة من الموسيقيين المصريين ، أحدهم يهتم بتلحين الأغانى ، والآخران من الموسيقيين « الاكاديميين » أى الذين درسوا الموسيقى الأوروبية بوجه خاص فى معاهد موسيقية اجنبية ، أو على أيدى مدرسين أجانب مقطوعى الصلة بالموسيقى العربية التى تختلف فى جوانب مهمة من أصولها وعلومها ، عن الموسيقى الأوربية .

الموسيقار الذى يلحن الأغانى هو محمد عبد الوهاب ، وأما الموسيقاران الأخران اللذان لم يتح لهما سوى دراسة الموسيقى الأوروبية ، فهما عزيز الشوان ورفعت جرانة . .

ولا تناقض بين أن يكون الموسيقار جامعا بين العلم بالموسيقى الأوروبية والعلم بالموسيقى العربية ، بل إن ذلك ـ لو تم ـ يكون أفضل وأدعى إلى عمق الإنتاج . . وقد عرفنا موسيقيين مصريين جمعوا بين العلم بالموسيقى العربية والعلم بالموسيقى الأوروبية ، أمثال عبد الحليم نويرة وحسين جنيد ومدحت عاصم وعبد الحليم على وسليم سحاب، وغيرهم ممن يعملون حتى الآن فى التأليف الموسيقى والتلحين والعزف والتوزيع وقيادة الأوركسترا . .

ولكن « الموسيقار » المصرى أو العربى الجنسية الذى لم يدرس سوى الموسيقى الأوروبية وحدها، لا يحق له أن ينكر الموسيقى العربية جملة وتفصيلا وينادى بوأدها ، واحلال الموسيقى الأوروبية محلها . .

ومن حسن الحظ أن المنادين بطرد الموسيقى العربية من وطنها ، واستقدام الموسيقى الأوروبية وتوطنيها فى مسامع الإنسان العربى . . من حسن الحظ أن هؤلاء قليلون ، بل يعدون على أصابع يدين أو ثلاث أو أربع على الأكثر . . ولكن خطرهم شديد ، لأنهم يهيمنون على مراكز حساسة فى مجال الموسيقى والغناء ويستطيعون الحاق الأذى بالموسيقى العربية . .

وقد قرأت تصريحا لواحد من هؤلاء نشرته الصحف يقول فيه بلا مداراة إنه يجب الغاء الموسيقى

العربية ، لأن الجمع بينها وبين الموسيقى الأوروبية مستحيل . .

ومن حسن الحظ أيضا أن متلقى الموسيقى فى الأقطار العربية هو الإنسان العربى ، وهو لا يسمح لامثال هذا الموسيقار بالمرور ! . .

وهناك من يحاول صناعة موسيقى أوروبية بحتة للمستمع العربى ، كأن هذا المستمع لا يستطيع أن يشترى تسجيلات الموسيقى الأوروبية من أهلها !

وهذه فى الحقيقة قضية تقادم عليها العهد ، منذ قام الرعيل الأول من هواة الموسيقى الأوروبية وأعداء الموسيقى العربية ، ينشرون دعوتهم ، يتقدمهم الدكتور حسين فوزى ـ رحمه الله ـ وإلى جانبه ـ مع عدم علمه بالموسيقى ـ صديقه الأستاذ توفيق الحكيم . . ثم انضم إليهما قلائل آخرون . . !

وقد أنغمسنا منذ الستينات فى مناقشة هؤلاء الأساتذة ، وكانت من الفرص النادرة لمناقشتهم اتساع دائرة الأعمال الموسيقية البحتة فى تلك الأيام ، وكانت المناسبات الوطنية والقومية حينذاك تلهم الموسيقيين . . ومن ذلك ما ألهمتهم أياه من الأعمال الموسيقية فى سنتى ١٩٦٥ و ١٩٦٦ قبل « النكسة » التى قضت على هذا الاتجاه تقريبا .

فى ذلك العهد خرج إلى الوجود عمل موسيقى أوروبى التكوين وإن كان قائما على جملة من تلحين سيد درويش ، وكان المهندس المعمارى الراحل أبو بكر خيرت هو صاحب ذلك العمل الموسيقى الذى سماه « ايه العبارة » ! . .

وثمة عمل لا يقل عنه اغترابا عن ذوق المستمع العربى اسمه « الصحوة » . . من تأليف محمد جمال عبد الرحيم ، وهو بناء غنائى أوروبى بحت ، وإن كان قائما على قصيدة من الشعر العربى من تأليف المرحوم صلاح عبد الصبور . .

أما الأعمال الموسيقية التى نحن بصددها والتى أذيعت فى سنتى ١٩٦٥ و ١٩٦٦ باسم «مصر» فكانت أقرب إلى المستمع العربى مما سبقها من أعمال موسيقية شديدة الغربة والغرابة . .

ولعل أقدم عمل موسيقى سيمفونى من تأليف موسيقار مصرى ، بعنوان (مصر) . . يعود إلى ستين عاما خلت ، وهو القصيد السيمفونى الذى كتبه الموسيقار الأديب يوسف جريس «المتوفى سنة ١٩٦١ » . .

وهذا العمل الموسيقى الذى يحمل اسم « مصر » لم يسمع به من المصريين سوى بضع عشرات، أما ملايين المصريين ، فلم يتح لهم سماعه ، ولو سمعوه لما أحسوا أنه يخاطبهم أو يخاطب مصر ! . .

أما سيمفونية الأستاذ رفعت جرانة التى خصصها لثورة ٢٣ يوليو (تموز) ، وجعل عنوانها «ثورة مصر » . . فكانت أقرب إلى الإنسان المصرى من صورة «مصر » التى رسمها المرحوم يوسف

جريس فى سيمفونيته .

وقد كتبنا عن سيمفونية رفعت جرانة فى حينها فكان من رأينا أنها ـ على جمالها ـ لا تحمل من السمات القومية ما يجعلها خاصة بمصر دون سواها من الأقطار الأخرى فى الشرق والغرب . .

وقلنا إن المستمع الذى يلم قليلا بتاريخ الفن السيمفونى ، يستطيع تحديد العصر الذى ولدت فيه سيمفونية جرانة ، لأنها مؤلفة من خمس حركات ، فلا يمكن أن تكون من سيمفونيات القرن الثامن عشر مثلا ، فقد كانت السيمفونيات حينذاك تتألف من ثلاث حركات فقط ، كما تقول المراجع التاريخية . .

واذا رجعنا الآن إلى سيمفونية جرانة هذه عن « مصر » كتراث قريب ، أدهشنا أننا قد نخطىء فنحسبها إحدى السيمفونيات الأوروبية ، خصوصا الروسية .

فليس فى سيمفونية « مصر » سوى مجموعة من نغمات الموسيقى الأوروبية وفترات من العزف الصاخب ، تعقبها فترات من العزف الهادىء . . ثم فترات من الألحان المعقدة تليها ألحان منفردة أو شبه منفردة . . ثم طلقة مدفع أو فرقعة قنبلة ـ تصنعها الآلات الموسيقية طبعا ـ بينما المستمع المصرى حائر لا يعرف عن أى شىء تتحدث هذه الموسيقى التى تترفع عن ذوقه وتخاطبه من طرف أنفها الشامخ ! . .

من الواضح الآن ـ وكان واضحا من قبل ـ أن هذه السيمفوينة التى تحمل اسم «مصر» لا تعبر تماما عن مصر ـ وليس فيها من الملامح المصرية والعربية إلا القليل ! . . لقد كانت سيمفونية جرانة ـ منذ بضعة وعشرين عاما ـ جهدا مشكورا فى التأليف والتدوين والعزف وقيادة الأوركسترا . . ولكنها كانت تعبيرا بلغة موسيقية أجنبية ! . .

ولم يكن مطلوبا فى ذلك الحين ، وليس مطلوبا الآن ، تقليد الموسيقى الأوروبية ، والنسج على منوالها من دون تصرف ، لأن الهدف الصحيح لأى موسيقار عربى ، هو بناء موسيقى عربية على أسس صحيحة وليس استعارة الموسيقى الأوروبية بحذافيرها ومواجهة الذوق العربى بها وإرغامه عليها . .

ومن التراث الموسيقى القريب الذى يدخل فى هذا الباب ، ما صنعه الأستاذ عزيز الشوان فى الستينات أيضا من أعمال موسيقية ، أشهرها العمل الذى صنعه على أساس نشيد «بلادى ، بلادى ، لك حبى وفؤادى » . . النشيد المشهور لسيد درويش . . نحن نعرف هذا النشيد السهل العبارة الجميل الألحان ، وحتى الأطفال يستطيعون أن يتغنوا به فى قالبه العربى كما وضعه سيد درويش .

والذى يستخرج الآن العمل الغنائى الذى أقامه عزيز شوان على نشيد سيد درويش ، تفاجئة أصوات المغنيات والمغنين ترتفع بطريقة أوروبية النطق والترنم لا تناسب مخارج النطق باللغة

العربية ، ولا تتفق وفوكاليز أو تدريبات الصوت العربى . . لقد تحول نشيد سيد درويش ، من نشيد عربى إلى نشيد إيطالى أو المانى ! . .

وتحولت الكلمات فى أفواه المغنية السوبرانو والمغنية الميتسو سوبرانو ، والمغنى التينور والآخر الباص ، إلى كلمات ممضوغة الحروف ، يقف أمامها المستمع العربى مستنكرا مذهولا!

نحن لم نعترض فى الماضى ، ولا نعترض الآن على تجارب من هذا القبيل ، فكل إنسان من حقه أن يجرب . . ولكن يجب على الموسيقى العربى ـ إذا أراد أن يمارس هذا اللون ـ أن يكتشف طريقة لادائه بحروف عربية سليمة تماما ، لأن تركيب الحروف العربية قسرا وقهرا على ألحان أوروبية يحطم هذه الحروف المسكينة ، ويصرف المستمع العربى عن سماع تلك الألحان مهما كانت أهميتها الفنية . .

وينبغى ألا يستعبد الموسيقيين الدارسين للموسيقى الأوروبية ، قوالب هذه الموسيقى ، فالتقليد لا قيمة له ولا فائدة ، ويستطيع المستمع العربى أن يستمع إلى الأوبرات بلسانها الأوروبى وموسيقاها الأوروبية . .

وفى سنة ١٩٦٥ صنع محمد عبد الوهاب قطعة موسيقية طويلة هدية إلى مصر ، لمناسبة العيد الثالث عشر لثورة ٢٣ يوليو (تموز) .

هذه القطعةالتى سماها عبد الوهاب « هدية » كتبنا عنها فى حينها ، فقلنا إنها أشبه بالعمل السيمفونى منها باللحن الميلودى ! . .

والحقيقة أن عبد الوهاب قد صنع الميلودى فقط ، ثم أعطاه للموسيقى الأجنبى المتمصر أندريه رايدر ، فجعل منه عملا ذا شكل سيمفونى ، مفعما بما يسمونه « التوزيع الموسيقى» الذى كان رايدر أكبر اختصاصى فيه حينذاك . .

كانت مرحلة اشتراك الموسيقار أو الملحن الموهوب ، مع الموسيقار « الاختصاصى » فى عمل واحد ، مرحلة لابد منها فى الأعمال الموسيقية البحتة بمصر وبكل بلد عربى . .

وأذكر أن بعض زملائنا سخر من وصفنا للقطعة الموسيقية الوهابية بأنها «سيمفونية» . . وكتب بعضهم ينتقد هذا الوصف . .

وكان السؤال الذى وجهناه إلى الساخرين والناقدين :

ـ ولماذا لا نسميها سيمفونية ؟ ! . .

إن السيمفونية لم تجمد على شكل واحد فى عصورها المتعاقبة . . والسيمفونية قطع موسيقية تعزفها مجموعة آلات ، وتتألف من حركات . . أربع حركات أو خمس ، أو أكثر أو أقل . . فلم يكن للسيمفونية ، منذ نشأتها شكل مقدس لا يتغير على امتداد الزمان والمكان . .

والآن يتسع الشكل السيمفونى ، وتتزايد حركاته ، وينمو عدد الآلات الموسيقية فيه ،

ويدخله الغناء احيانا ، بعدما كان لا يدخله على الإطلاق ، ولا شيء يقيد حرية المؤلف الموسيقى فى الألحان والايقاعات والخطوط اللحنية المتشابكة .

وهذا تقريبا ما فعله عبد الوهاب ورايدر فى مجموعة الحركات الموسيقية المسماة «هدية» التى سميناها فى حينها « سيمفونية عبد الوهاب » . .

قال أصحابنا النقاد أيامئذ : إن آلات القانون ثم الكمان ثم الناى ، انفردت كل منها طويلا بلحن ذى ايقاع « شرقى » راقص ، فانقطع بذلك الخط الهارمونى والكونترابنطى ! . .

قلنا إن ذلك لا يمنع أن نسمى هذا العمل « سيمفونية » . . لأن المؤلف الموسيقى لا يصح أن يقيد مواهبة وقدراته بالقيود القديمة ، وله حرية تامة فى اختيار ألحانه وتصميم بنائه السيمفونى على أسس تختلف على المدى الذى يراه ، عن الأسس الكلاسيكية والرومانسية للموسيقى السيمفونية . .

فإذا كان المؤلف الموسيقى عربيا ، فعليه إبراز ملامح موسيقاه القومية . . وقد أعلنت «سيمفونية عبد الوهاب » عن جنسيتها العربية بالنغمات العربية المقتبسة من الموالد والأذكار، كما أعلنتها بالكمان والناى والقانون ، فى أداء « تقاسيم » منفردة مصحوبة بإيقاعات متنوعة ، فكانت أشبه بالتحميلة وسط تلك السيمفونية ! . .

ولا شيء ـ فى رأينا ـ يمنع الناى والقانون والكمان العربى والعود من الدخول فى أوركسترا تعزف سيمفونية حديثة لا تتقيد بمراسم السيمفونيات القديمة . . فليس التقليد «طبق الأصل » هو الطريق إلى صناعة موسيقى عربية متطورة . . وإذا كان لابد للسيمفونية المصرية العربية من نقطة انطلاق ، فمن الواضح أن ما صنعه عبد الوهاب ورايدر فى سيمفونية « هدية » يمكن أن يعد نقطة انطلاق مناسبة ، وليس شكل السيمفونية تنزيلا من السماء ! .

الأغـنية العـــــربية
بين القومية والمحلية

. الأغنية هى الأصل فى فن الموسيقى العربية ، لأن شعبنا العربى فى جميع أقطاره يميل منذ الزمان الأول إلى الغناء أكثر من ميله إلى الموسيقى البحتة التى تعزفها الآلات غير مصحوبة بالغناء وليس هذا عيبا ولا قصورا فى طبيعة الشعب العربى ووجدانه ، فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتهما عوامل تاريخية ينفرد بها ، ولا أحد يستطيع أن يفرض عليه طبيعة ووجدانا من خارج ذاته، ولا يمكن الغاء الذوق الفنى لشعب من الشعوب فجأة واقناعه بأن يتكلف ذوقا آخر يستعيره على علاته ، من هنا أو هناك .

ليس فى مقصودنا أن الشعب العربى ينفر من عزف الآلات الموسيقية ، فان هذا أبعد شىء عن مقصودنا ، وإن لنا نحن العرب لتاريخا طويلا فى عزف الآلات الموسيقية العربية كالعود والناى والقانون والبزق و الآلات الأخرى التى استعربت ونطقت بالنغمات العربية كالكمان . ولم تنفصل الأغنية العربية الحضارية قط عن مصاحبة الآلات الموسيقية . . ونشأت حول الأغنية هوامش موسيقية خالصة ، بعضها عزف منفرد ، وبعضها الآخر عزف جماعى اتخذ اسماء فنية مختلفة منها ما نعرفه الآن بالبشارف والسماعيات والتحميلات واللونجات وغيرها .

هذا هو واقع الأغنية العربية ـ حتى اليوم ـ قوميا ومحليا . فهى أصل السماع عند الغالبية الكبرى من المستمعين العرب . . يتصل بها العزف منفردا أو جماعيا ، ولا ينفصل عنها إلا فى مقطوعات قصيرة تكاد تكون بجملها الموسيقية وإيقاعاتها لونا من الغناء الصامت ـ إن صح هذا التعبير ـ ولا تخرج هذه المقطوعات فى تكوينها الأساسى عن «اللازمات» الموسيقية التى تصاحب الأغانى ، إلا فى بعض المؤلفات ذات القوالب الفنية المتعارف عليها سماعيا وهى قوالب بسيطة خالية من التراكيب الموسيقية .

وهذا الواقع فى الأغنية العربية ـ وبخاصة الأغنية القومية ـ يحاول بعض المتعجلين تغييره فورا ، بل ينادى بعضهم بالغائه ، لأنهم يرون أن سيطرة الأغنية على المستمع العربى تحول دون اهتمامه

بالتأليف الموسيقى البحت المستند إلى أسس فنية أكثر تركيبا، على غرار ما نسمعه فى الموسيقى الأوروبية . .

ولكن منصفى الأغنية العربية يرون أنها ليست هى الحائل دون انتشار التأليف الموسيقى البحت بتركيباته الفنية ، وانما الحائل هوالتقليد الحرفى للموسيقى الأوروبية ، ثم محاولة فرض هذا التقليد على ذوق المستمع العربى .

مشكلة المقلدين

ومشكلة مقلدى الموسيقى الأوروبية فى الوطن العربى كله هى عجزهم عن التأليف بغير الأساليب والأشكال والمفاهيم الأوروبية فى الموسيقى ، لأنهم تعلموا هذه الموسيقى مدرسيا وفاتهم أن يتعلموا الموسيقى العربية ، بل فاتهم أن يتذوقوها بلا تعال عليها ولا زراية بها . .

ولو أتيح لهم بناء موسيقى عربية الملامح بقدر الامكان ، ولا نقول « عربية الوجه واليد واللسان » . . لكان خيرا لهم وللمستمع العربى الذى ليس فى الامكان أن يفرض عليه الموسيقيون المقلدون موسيقاهم بحذافيرها ، لأن له أن يرفضها كما أن لهم أن يؤلفوا . . وقديما قيل : « الذوق شىء ليس فى الكتب » . . ونجتزىء هنا من معانى الذوق المتعددة بالذوق الفنى ، وبخاصة الذوق الموسيقى ، وعلى الأخص ذوق المستمع العربى الذى يحاولون الغاءه بعد بضعة عشر قرنا من الزمان اكسبته ثباتا هائلا ، وان كان فى جوهره من أكثر أذواق الشعوب مرونة وتقبلا للجديد والمستحسن من كل ما يرد عليه من انحاء العالم بلا استثناء . .

صحيح أن الموسيقى لغة عالمية . ولكن اللغة الواحدة ـ نقصد لغة الكلام ـ ذات الأصل الواحد والقواعد الراسخة ، ينطقها أهلها أنفسهم بلهجات متعددة ، كتعدد أقطارهم وبيئاتهم وظروفهم . . فكيف يصح فى الأذهان أن يقال ان لغة الموسيقى ، يتحتم على الناس جميعا فى كل أصقاع الأرض أن يتكلموها بلهجة واحدة ، وحرام على قومية هنا أو قومية هناك أن تكون لها فى الموسيقى لهجة مستقلة وطريق خاص ؟!

أليس الاصح أن يقال ان الموسيقى ـ على طابعها العالمى ـ لا تضيق بتعدد القوميات فى داخلها، وانها وان كانت لغة واحدة ، فإنها ليست باللغة المصطنعة أو المفتعلة كلغة الاسبرانتو ، لا روح تنبض فيها ، ولا جنسية تنتمى إليها ؟

أن الغناء والموسيقى يغرقهما التجريد الميتافيزيقى ، ويزهقهما البطلان والاخفاق اذا تجردا من الطابع القومى والمحلى ، وخلت تعبيراتها ونغماتها من الملامح التى يرى فيها كل شعب وجهه ، كما يرى سماء بلاده وماءها وخضرة أرضها وجمال طبيعتها . .

ومن المفارقات أن الذين هاجموا الأغنية العربية الكلثومية والوهابية بوصفها عقبة كئودا فى طريق

التأليف الموسيقى البحت وازدهاره ، أسهموا ـ على عكس ما أرادوا ـ فى توسيع نطاق الاستماع والاستمتاع بالأغنية الفردية العربية على المستويين القومى والمحلى ، لأن مؤلفاتهم الموسيقية المترفعة عن ملاقاة ذوق المستمع العربى ، تعمدت أن تترفع عن ملاقاته وآثرت أن تتحدى هذا المستمع المتواضع المتطلع دائما إلى الجديد ، المستعد فى كل وقت للتذوق والتفهم والتصفيق لما يستحسنه ويستطيبه .

ومع ذلك فإن الاتجاه السائد الآن فى غالبية الأوساط الموسيقيةالمصرية والعربية المتصلة بالمستمعين اتصالا مباشرا وثيقا ، هو الاعتراف بضرورة تطوير مفهومنا للغناء والموسيقى بوجه عام، وما يترتب على تطويرهما شكلا ومضمونا من خطوات فنية بصيرة لا تتخبط ولا ترتطم بالتقليد الحرفى ، فالشعب العربى فى يقظته الحديثة لم يعد يغض الطرف عما فى التأليف الموسيقى الخالص كالسيمفونيات مثلا من آفاق رحبة ، بشرط أن تكون المؤلفات الموسيقية متفقة والذوق العربى ، غير متعالية علية ، ولا متأففة من عدم استجابته لما لا يرضى عنه .

ومن المستطاع فى هذا المجال تأليف موسيقى عربية الذوق والوجدان قائمة على أسس الموسيقى الأوروبية أو « العالمية » ـ على حسب التعبير المتداول ـ ومن الواجب تأليف موسيقى عربية قائمة على السلالم الموسيقية العربية ، مستعينة بتكنيك الموسيقى الأوروبية فى الحدود المناسبة التى لا تؤثر فى جوهر الموسيقى العربية والغناء العربى ، فإن سلم الموسيقى العربية المنقسم إلى أربعة وعشرين قسما قد تعددت طرق استخدامه من عصر إلى عصر ولكنه لبث دائما محتفظا بقياس تردد الأصوات الموسيقية العربية التى يتذوقها العرب على المستوى القومى والمستوى المحلى معا . .

ولو صدقت النيات والجهود فى هذا الاتجاه لتحولت الموسيقى العربية ـ بفرعيها الغنائى والآلى البحت ـ إلى موسيقى عالمية ذات كيان خاص ، بجانب الموسيقى الأوروبية التى أصبحت عالمية بفضل جمهورها الذى استغرقته أساليبها قرونا متوالية ، وبفضل غلبة أصحاب هذه الموسيقى على الشعوب الأخرى ومن بينها الشعوب العربية فى الماضى ، فكان من الأسباب التى لا يمكن انكارها ـ حين التحدث عن غلبة الموسيقى الأوروبية ـ ما ذكره ابن خلدون من قوله الشهير عن تقليد المغلوبين للغالب . .

ومن حسن الطالع أن أشهر وأبرع الذين عملوا فى الغناء العربى والموسيقى العربية كعبد الوهاب والسنباطى والرحبانية ، فضلا عن أم كلثوم ، لم تغب عنهم هذه الحقائق وقد ساير إنتاجهم الفنى تمسك الشعب العربى فى غالبيته بالغناء العربى والموسيقى العربية وما يمتازان به من خصائص فنية رئيسية مثل السلم الموسيقى وتركيب المقامات وكسور الأصوات التى اشتهرت بأرباع الأصوات ـ وحقيقة ربع الصوت هنا هى ثلاثة أرباع الصوت ـ وما إلى ذلك من خصائص

تتشكل على أساسها الأغنية العربية القومية والمحلية ويقوم كيان متطور خاص لها ، يطرق باب «العالمية » ويدخله حين تصبح وراءه أمة متحدة متطورة قوية ذات صوت مسموع فى العالم . .

نشأت الأغنيةالعربية نشأة خاصة ، فهى لم تنشأ تراتيل جماعية فى المعابد كالأغنية الأوروبية مثلا . . وما زال مؤرخو الأغنية العربية يبحثون عن تاريخ ميلادها . وبعضهم يرد ميلادها إلى ثلاثة آلاف سنة مضت ، عندما كانت القبائل العربية تتبلور فى الجزيرة العربية وكانت اللغة العربية أيضا تتبلور وتتجه نحو شكلها الذى اتخذته فى نضجها كما يعرضها علينا الشعر الجاهلى الذى وصل إلينا جانب منه وضاع جانب . .

وارتبطت أصول الغناء العربى منذ نشأته بالشعر العربى ، بل بالكلمة العربية المفردة ، فان تفعيلات الشعر العربى هى ايقاعات ميلودية قصيرة قائمة على سلم الغناء العربى الذى ينقسم كما أسلفنا ـ دون سائر السلالم الموسيقية فى العالم ـ إلى أربعة وعشرين قسما . . وليس ممكنا ـ على سبيل المثال ـ توزين تفعيلات الشعر العربى ـ فضلا عن بحوره الكاملة ـ على ايقاعات الموسيقى الهندية التى ينقسم سلمها إلى اثنين وعشرين قسما . .

ولو تمردت تفعيلات الشعر العربى على إيقاعات الغناء العربى ـ بالشروط التى ذكرناها ـ لخرجت من الأوزان العروضية العربية القائمة على أساس الصوت العربى وأجزائه الدقيقة . .

كذلك الكلمة العربية المفردة ، لا تخرج عن هذه القاعدة ، لان اشتقاق المفردات العربية أساسه التوزين الصوتى فى سلم الموسيقى العربية . وبهذه الميزة أو هذه الخاصية تنفرد اللغة العربية عن اللغات الأوروبية القائمة على النحت ، ويختلف الغناء العربى عن الغناء الأوروبى . . وقد التفت الخليل بن أحمد إلى هذه الناحية ـ قبل ألف عام ـ فى كتابيه « كتاب النغم» و « كتاب الايقاع » . .

هذا الامتزاج الدقيق بين الغناء والشعر واللغة عند الأمة العربية جعل للغناء العربى منذ بداية أمره طابعا قوميا لا يخص قبيلة فى الجاهلية ولا يخص قطرا بعد الإسلام ، بل يعم العرب جميعا ، ويعم العجم المستعربين أيضا ، واحتوت فطرة الإنسان العربى على الغناء والشعر واللغة كلا لا يتجزأ ، حتى عند الأميين وغير العارفين بالشعر واللغة الفصيحة .

وفى عصور التدهور القومى والاجتماعى اغتربت الأمة العربية فى أوطانها ـ كما اعتدنا أن نقول ـ ولكنها احتفظت فى أعماقها بهذه الفطرة الراسخة العجيبة التى لم يكد فجر النهضة العربية يبزغ ، حتى انطلقت من جديد تعمل عملها ، وتعلن وجودها واستمرارها . .

ولم يكن مدهشا أن يحمل لواء النهضة فى الغناء العربى والشعر العربى مجموعة واحدة متجانسة فى مصر والشام وبقية البلاد العربية . . وقامت نهضة الغناء العربى فى القرن التاسع عشر على أسس قومية ، فإن كتاب « سفينة شهاب »الذى ألفه الشاعر الموسيقى الشيخ محمد

شهاب قائم كله على الموشحات القديمة ، أى على تراث قومى كانت له بطبيعة الحال محليته فى زمنه القديم . .

وحتى الكوارث الماحقه التى نزلت بالأمة العربية كهجمة هولاكو وتدميره بغداد ثم غزوة تيمورلنك وتخريبه دمشق وغيرها ، ثم سقوط غرناطة فى أيدى القشتاليين وانطواء صفحة العرب فى الاندلس . . . كل هذه الكوارث التى مزقت روح الأمة العربية لم تستطع أن تغير اتجاه فطرتها القومية فى فن الغناء . .

وبعد حبوط غزوة بونابرت لمصر ، أسهم ملحنو النهضة العربية الأوائل فى تخليص الغناء العربى من العجمة العثمانية والفارسية والغجرية ، وأعادوه إلى أسلوبه القومى مضافا إليه ما أتاحه زمانهم من اضافات وتجديدات استخرجت من مقامات الغناء العربى ألحانا لم تكن تخطر على بال الأولين الذين نشأ الغناء على أيديهم فى بداية الدولة العربية الكبرى نشأة قومية ، كطويس وابن مسجح وابن سريج والغريض وابن محرز . . ثم عباقرة العهد العباسى كالموصليين إبراهيم وابنة اسحق ، وإبراهيم بن المهدى ومخارق وغيرهم كثيرون .

بعد بداية الغناء العربى فى الجزيرة العربية حُداءً وراء الأبل ، أو هزجا أوتطربا بألحان بسيطة موقعة على عروض الشعر ، جاءت الدولة العربية الكبرى فى الفتوح الكبرى ، فتأسس الغناء العربى الحضارى فى الجزيرة العربية وبخاصة فى المدينة ومكة . . ثم فى دمشق . . وأرسى الفنانون الذين ذكرنا بعضهم تقاليد الغناء والتلحين والعزف . . وظهر أول كتاب عربى عن الغناء ، ثم ظهر الكتاب الثانى ، وهما « كتب النغم » و « كتاب القيان » . . ألفهما الملحن المطرب الأديب يونس الكاتب الذى سبق أبا الفرج الاصبهانى فى الكتابة عن الغناء بعشرات السنين . .

ونضج الغناء ـ كفن عربى يعلو كل فن عندهم ـ فى عصر العباسيين . . قال ابن خلدون فى مقدمته : « مازالت صناعة الغناء تتدرج إلى أن كملت فى أيام بنى العباس » . . حتى أصبح الغناء العربى فنا عميق الأصول كثير الفروع ، يتخصص فيه الدارسون ، ولا يفلح فى احترافه إلا من أخذ الحظ الأوفى من علومه . . قال المستشرق البريطانى هـ . ج . فارمر فى كتابه القيم «تاريخ الموسيقى العربية » : منوها بما بلغه ثراء العلوم الموسيقية فى العصر العباسى الأول : « قام اسحق الموصلى بتلحين صوت استرعى انتباه إبراهيم بن المهدى فكتب إليه يسأله عنه ورد اسحق يعلمه بشعره وإيقاعه وبسيطه ومجراه وأصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعة ومقادير أدواره وأوزانه » .

هذه الكلمات ـ كما قال فارمر ـ « تعطينا مثالا جميلا لاصطلاحات ذلك العصر فى الموسيقى العربية » . . وهى اصطلاحات علم بلغ غايته من التفنن والتعقد بعد عهد السذاجة فى بدايته . . ويرى فارمر أن من المحتمل جدا أن يكون رد اسحاق على « ابن المهدى » قد اشتمل على رموز

موسيقية كالرموز التى نسميها اليوم «النوتة الموسيقية» . . ومن المعروف أن الكندى قد استعمل فى هذا المجال رموزا موسيقية لو استقامت الحال للأمة العربية ولفن الموسيقى فيها لاستبحرت هذه الرموز تبعا لاستبحار الموسيقى العربية . .

هذه النهضة فى الغناء والموسيقى اتخذت طابعا قوميا لأن الأمة العربية فى ذلك الحين لم تكن قد انقسمت إلى أقطار تفصلها جوازات السفر ، حتى بعد أن كثرت فيها الدول والامارات والحكومات . . وقد تجلت قومية هذه النهضة الفنية فى انتقال المطرب الملحن زرياب من بغداد فى أقصى المشرق العربى إلى قرطبة فى الاندلس أقصى المغرب العربى قبل ألف سنة ، حاملا معه ما تعلمه فى بغداد من فنون الغناء . .

ويطول الحديث فى هذا الاتجاه ، ولكن الثابت أنه ينتهى بنا فى كل حال إلى التدهور القومى والاجتماعى الذى أثر فى الغناء والشعر وكل فن وعلم بعد تلك النهضة التى قل أن شهد لها التاريخ مثيلا . .

وقد نوهنا بما صنعه رواد النهضة الحديثة منذ القرن التاسع عشر حتى الآن فى الغناء والشعر . . ولعلنا لا نغالى اذا قلنا انه بتحرير هذين الفنين العربيين الاصيلين من العجمة اكتملت لهما ثورة فنية مزدوجة ردت اليهما الملامح العربية . . واكتملت لفن الغناء العربى أسباب التقدم والتطور على الصعيد القومى لأن الأسس التى صحت عند الملحنين والمطربين لا خلاف فيها إلا على بعض التفاصيل . . فلا فرق فى استعمال مقام الحجاز كاركرد مثلا بين ملحن مصرى وملحن مغربى أو ملحن عراقى إلا فى طريقة التعامل مع هذا المقام ، على حسب موهبة الملحن وقوة نفاذه إلى أسرار الجمال فى المقامات والايقاعات . . . مع الاعتراف بأنه ـ حتى الآن ـ لا توجد مناهج ثابتة للتعليم والتمرين فى الغناء والموسيقى عند جميع البلدان العربية . .

ان النهضة الحديثة فى الغناء العربى كانت حركة احياء ولكن ـ برغم كل ما حققته حركة الاحياء هذه من نجاح ـ بقيت مشكلات تواجه الغناء العربى والموسيقى العربية فى جميع البلاد العربية . . مثل التوزيع الاوركسترالى فى الموسيقى العربية وعلاقته بالآلات الموسيقية العربية التى لا تستعمل فى الأوركسترا الأوروبى . . وتطبيق قواعد الهارمونى والكونتر يوينت فى المؤلفات الموسيقية والغنائية العربية . . ثم المسرح الغنائى الذى انكمش أمام الأغنية الفردية ، وعجز عن أن يحقق مثلها امتدادا شاملا فى الوطن العربى كله ، فأصبحت الأغنية الفردية قومية بينما بقى المسرح الغنائى محليا . ويمكن أن يقال انه مازال امتدادا غير ناضج للمسرح الغنائى الأوروبى إلا فى عدد من الأعمال التى قدمها الرحبانية وفيروز فى لبنان وقدمها من قبل سيد درويش والخلعى وزكريا أحمد وغيرهما فى مصر .

وهناك مشكلة التدوين الموسيقى المستعار من الطريقة الأوروبية . . هل يمكن أن يقال انه

يلبى جميع حاجات الموسيقى والغناء العربى بلا استثناء ؟

وهناك المقامات العربية الكثيرة ، وقد اقترح بعض الموسيقيين الجادين فى خدمة الموسيقى العربية ضغط المقامات الكثيرة إلى أحد عشر مقاما فقط . . ثم اقترح آخرون ضغطها إلى سبعة مقامات أساسية على أن تبقى مشتقاتها لمن يريد أن يتبحر ويتوسع كيفما شاء .

هذه المشكلات تواجه الأغنية العربية قوميا ، مما دعا إلى عقد مؤتمرات للموسيقى العربية فى السنوات الأخيرة بعد أن انقطع عقدها زمنا طويلا منذ منذ أول مؤتمر للموسيقى عقد سنة ١٩٣٢ ، كما أنشىء فى ظلال جامعة الدول العربية « مجمع الموسيقى العربى » الذى عقد بعض المؤتمرات المثمرة ، وكان من بحوثه فى مؤتمره الثانى بحث موجز عن « الأغنية العربية » جاء فيه أنه «من الشواهد الواضحة على تغلغل الغناء فى طبيعة الشعب العربى طغيان العنصر الغنائى فى الموسيقى الشعبية بالمقارنة إلى موسيقى الآلات البحتة . وهذا كله يفرض على الباحثين فى هذا المجال أن يتعمقوا فى بحث هذه الحقيقة ذات المغزى البعيد ، حقيقة سيطرة الجانب الغنائى فى الموسيقى العربية بجانبيها الشعبى والفنى » .

وقد تأذنون لكاتب هذه السطور أن يشير إلى أنه يواصل منذ ثلاثين عاما بحوثا فى هذا المجال تضمنتها عدة كتب له عن الغناء العربى . وكان التفات مجمع الموسيقى العربى إلى هذه الناحية فى آخر الأمر دليلا على أن المجمع يؤدى دوره وسط الجماهير التى تستمع إلى الغناء العربى بأشكاله القومية والمحلية ، ويحاول أن يجد تفسيرات وحلولا للمشكلات والمسائل المتعلقة بهذه الأمور من واقع الحال . .

إن الأغنية بمعناها الحديث هى المتداولة الآن فى الوطن العربى . . وقد سبقت مصر غيرها من الشقيقات العربية بمائة سنة فى هذا المجال ـ على حد تعبير للمطرب اللبنانى وديع الصافى ـ وهو تعبير صحيح اذا ما قسناه علميا ، لأن تلاميذ الشيخ شهاب يعملون فى هذا المجال منذ مائة سنة على الأقل . .

وهذا ما جعل الأغنية الحديثة ذات الشكل الفنى أغنية قومية ، ولما كانت مصر هى التى سبقت تاريخيا فى هذا المجال فقد أصبحت الأغنية المصرية معروفة ومحبوبة ومتداولة على المستوى القومى ، أى فى جميع أنحاء الوطن العربى ، وأثرت الأغنية المصرية فى أغانى البلاد الشقيقة ، فنهضت الأغنية اللبنانية الفردية وبدأت تتخطى حدود لبنان إلى المجال القومى الواسع ، وكذلك الأغنية السورية . .

ويستمر تأثير الأغنية المصرية فى البلاد العربية التى سارت حديثا فى طريق التطور والنهضة . .

إلا أن التراث القديم كالموشحات مثلا ، يتقاسمه عدد من البلدان العربية ، ففى تونس تنهض الموشحات على مستوى يتيح لها القبول والاعجاب من جميع البلاد العربية . .

ويتجه الملحنون والمطربون فى جميع البلاد العربية الان إلى توحيد اتجاههم فى التلحين والغناء على نحو ما يصنعه مشاهير الملحنين المصريين الذين كانوا ومازالوا ـ للأسباب التاريخية التى أشرنا إليها ـ هم القدوة لسائر أهل هذه الصناعة فى البلاد العربية . .

ومعنى ذلك أن الأغنية الفردية تتجه إلى طابع قومى مشترك فى طريقة الغناء والتلحين ، وحتى فى الكلمات التى تلحن وتغنى . . وهذا من أسباب ما تتمتع به الأغنية الفردية الآن من كثرة جمهورها فى البلاد العربية ، وبخاصة إذا أديت بأصوات محبوبة . . وقد طافت أم كلثوم بالمغرب وتونس ولبنان والكويت والسودان ، فكانت أغانيها تقابل فى كل مكان بتذوق وفهم ، لأن أغنية أم كلثوم هى الأغنية النموذجية عند المجتمع العربى ولهذا اتخذ الالتفاف حول فن أم كلثوم شكلا قوميا ، تتمثل فيه إذا أمعنا النظر وحدة الذوق الغنائى لدى شعوب الأمة العربية . .

وتتخذ التواشيح والأدوار والقصائد القديمة التى تؤديها فرق الموسيقى العربية فى مصر، طريقها إلى المستمع العربى ، لأنها تتيح له الاستماع إلى شكل قومى للغناء تتفق عليه جميع الأذواق العربية، وتوجد فى البلاد العربية الأخرى فرق من هذا القبيل تؤدى إلى الهدف نفسه . .

ولا جدال فى أن وسائل الاعلام الحديثة كالإذاعة والتليفزيون تحمل على جناحيها كل هذه الأصوات التى تعمل لتوحيد الذوق الغنائى فى البلاد العربية ، وتجميعه حول شكل قومى للغناء، هو الشكل الذى بدأ فى مصر ومازال أكثره ينبع من مصر . . ويتوقف مستقبل الغناء القومى على مدى التفاعل بين الإنتاج الغنائى فى البلدان العربية وانتشار هذا الإنتاج وتبادله .

الأغنية . . . بعد الاستقلال

ولكن هناك بلادا عربية استقلت حديثا ، نخص منها بالذكر الجزائر ، مازالت الأغنية العربية « القومية » فيها أقل انتشارا منها فى البلاد العربية الأخرى ، لأن الجزائر لها فى هذا المجال وضع خاص ، فاللغة العربية ذاتها مازالت هناك تكافح للعودة إلى مكانها الطبيعى الذى عمل المستعمرون على طردها منه طوال مائة وثلاثين عاما . . والعمل من أجل اللغة العربية والغناء العربى فى وقت معا ، هو بلا جدال عمل شاق فكلاهما مرتبط بالآخر ، وكلاهما يصطدم بالتفرنس اللغوى والأدبى الطويل الذى فرضه الاستعمار على الجزائر . . ومع ذلك استطاعت الجزائر تكوين فرق للغناء العربى ، بعد انبعاث العروبة هناك . . وارتباط تعريب اللسان فى البلد الشقيق بتعريب الحناجر فلا يمكن أن يكون لبلد لسان عربى وغناء غير عربى . .

وفى السودان يوجد نوعان من الغناء . . أحدهما الغناء الذي يتخذ من أسلوب الغناء المصرى منوالا ينسج عليه ، والثانى هو الغناء المحلى . . وبين هذين اللونين من الغناء فروق فنية معروفة ، فالغناء السودانى المحلى قائم على السلم الخماسى ، وهو غير السلم العربى، ولهذا يقوم هناك

ازدواج غنائى بين الأغنية السودانية الحديثة وهى قومية فى اتجاهها الفنـى، أى أنها تسير على درب الأغنية العربية . . وبين الأغنية المحلية ذات الطابع المحلى المحض ، وهى الغالبة .

وبعض الموسيقيين السودانيين يرون أن الأغنية السودانية المحلية ذات السلم الخماسى يمكن الاستغناء عنها ، ولكن هذا الرأى لا يمكنه أن يثبت وجوده أو يحقق غرضه بجرة قلم ، لأن الأغنية المحلية فى كل مكان من العالم تقوم إلى جانب الغناءالفنى ، أو « الغناء المتقن » على حد التعبير الذى نراه فى كتاب الأغانى ، وليس السودان هو البلد العربى الوحيد الذى توجد فيه إلى جانب السلالم الموسيقية العربية ، سلالم أفريقية أو آسيوية . . ففى بعض ما يغنيه مطربو سواحل الجزيرة العربية أثر هذه السلالم غير العربية ، نظرا للاختلاط الذى استمر طويلا بين سكان هذه الجهات وبين النازحين إليهم من الأقطار الأفريقية والآسيوية على مر الأجيال .

وفى كل بلد عربى ، يوجد غناء شعبى بسيط ، أو غناء محلى إلى جانب الغناء الفنى أو الغناء المتقن ، ومعظم هذا الغناء من الفلكلور القديم ، وقد انبعثت فى السنوات الأخيرة حركة لتذكير المستمعين بهذا الفلكلور ، واتخذت هذه الحركة طرقا متنوعة بعضها يعود بالضرر على الفلكلور لأنه يطمس معالمه ، أو يبتره . .

إلا أن الغناء الشعبى بصفة عامة ، فى مصر والبلاد العربية التى لم تعلق بغنائها خيوط السلم الخماسى والموسيقى الآسيوية . لا يبتعد عن أصول الغناء العربى ، فالأغنية المحلية المصرية أو اللبنانية أو العراقية أو السورية وغيرها ، تقوم فى صميمها على أصول الغناء العربى ، و إن كانت عليها مسحة من المحلية ، ممايدل على أن الفلكلور الغنائى فى هذه البلاد العربية هو فى صميمه تفرعات من الغناء العربى المتقن انبثقت منه على مر العصور ولم تخرج عن أصوله الفنية . .

وهذا هو السبب فى أن الأغانى الفلكلورية المصرية ـ مهما قيل عما لحق بأصلها من تغيير أو تشويه ـ قد لاقت نجاحا فى أكثر البلاد العربية ، لان المستمعين هناك ـ كالمستمعين فى مصر ـ وجدوا فيها طرافة خاصة استمتعوا بها إلى جانب استمتاعهم بالغناء العربى الفنى أوالمتقن الذى هو الغناء القومى . .

بقى أن نقول انه بالرغم من انتشار الأغنية الفردية الآن واتخاذها الطابع القومى أو الطابع المحلى، فان مستقبل الغناء العربى ـ على الصعيدين القومى والمحلى ـ لا يتعلق بالأغنية الفردية وحدها ـ على أهميتها عندنا الآن وفى المستقبل أيضا ـ ويستطيع المسرح الغنائى أن يلعب فى هذا المجال دورا بالغ الأهمية . . ولن يضير نهوض المسرح الغنائى مستقبل الأغنية العربية بفرعيها القومى والمحلى ، ولن يكف المستمع العربى عن الاستماع إلى الأغنية الفردية أبدا ، لأن الأغنية الفردية موجودة فى العالم كله ، بأنواع متعددة قومية ومحلية لا حصر لها . .

كذلك ينبغى ألا نقول ان المجتمع العربى يميل إلى الغناء أكثر من ميله الى عزف الآلات غير

مصحوبة بالغناء . . ثم نسكت عند هذا القول . . فإن من تمام نجاح الغناء العربى أن يقوم إلى جانبه فن الموسيقى العربية على مستوى رفيع .

شيء واحد يجب أن نحرص عليه ، هو ألا نقول ان فننا الغنائى والموسيقى متخلف واننا نستطيع أن نستبدل به فنا ننقله بلا تصرف وبلا تبصر من « نوتات » الموسيقى الأجنبية ومن قوالب الموسيقى الأجنبية . . فليس التقليد ـ طبق الأصل ـ هو السبيل الصحيح إلى أغنية عربية باللغة الفصيحة أو باللهجة المحلية ، ولا إلى مسرح غنائى عربى قومى أو محلى . . ولا إلى موسيقى عربية بحتة ذات تركيبات رفيعة المستوى كالتركيبات التى نراها فى شوامخ الموسيقى الأوروبية . . لأن الغناء العربى بألوانه المختلفة لم تنقض مرحلته التاريخية ، ولم يستنفد أغراضه ، ولم يتحول إلى تمثال عتيق يوضع فى المتاحف . . لأن الشرط الأول لتطوير غنائنا وموسيقانا هو أن نتجنب النقل الحرفى من « نونات » الموسيقى « الجاهزة » . . و ألا يتعالى الموسيقيون ـ أو بعضهم ـ على ذوق شعبنا وعبقريته الخاصة فى فن الغناء والموسيقى . .

وفى مثل هذا الجو الفنى الصحى تستطيع جميع ألوان الغناء العربى أن تلعب دورها فى خدمةالمستمع العربى ، وأن تستمر الأغنية فى آداء دورها الدائم بين القومية والمحلية .

أم كلثـــــــــوم
وملحنو القصائد ..

رحلة أم كلثوم مع ملحنى القصائد ، دخلت صفحات تراثنا الغنائى وبات لها فيها مكان عظيم الأهمية . .

فلا يمكن لمن يريد دراسة تطور الغناء العربى فى القرن العشرين أن يبلغ غايته فى هذه الدراسة ما لم يتوسع فى الاطلاع على تفاصيل رحلة أم كلثوم مع ملحنى قصائدها العظيمة خلال فترة طويلة امتدت خمسين سنة ، من منتصف العشرينات إلى منتصف السبعينات ، غنت فيها أم كلثوم أكثر من ثمانين قصيدة باللغة الفصحى ، وهو انجاز فى فن الغناء المتقن لم يتح مثله لمطربة ولا مطرب منذ العصر العباسى إلى يومنا هذا . .

ولعلنا نتذكر هنا أن جميع القصائد التى اختارها المطربون العباسيون لكى يسمعها هارون الرشيد لم تزد على مائة أغنية . .

لقد غنت أم كلثوم ألوانا من القصائد ، وهى فى الحقيقة التى جعلت القصائد ألوانا مختلفة لا لونا واحدا . .

وبعض ما غنته منها يحتوى على مجموعة من المقطوعات أو القصائد الصغيرة ، مثل أوبرا «عايدة » فى فيلم « عايدة » الذى ظهرت فيه أم كلثوم سنة ١٩٤٢ ، ومثل «الثلاثية المقدسة » التى أذيعت فى مطلع السبعينيات . . وهناك مجموعة من الأناشيد المكتوبة باللغة الفصحى ، وتدخل فى باب غناء القصائد ، وكانت اضافة إلى تراث أم كلثوم فى هذا الباب ، مع القصائد الوطنية والحماسية التى كانت الاضافة الأساسية . .

وبداية أم كلثوم مع القصائد كانت فى العشرينات على يد أستاذها الأول الملحن المطرب الشيخ « أبوالعلا محمد »ا لذى التقى بها قبل أن تبدأ حياتها الفنية بالقاهرة ، أى عندما كانت مغنية جوالة فى الريف المصرى ، ونبرات صوتها مازالت بعد تتأرجح بين سذاجة الطفولة ونضارة الشباب ! . .

والشيخ أبو العلا أول من أدرك من ملحنى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين أهمية التوافق بين الكلام والألحان ، مع اهتمامه فى الوقت نفسه باستعراض جمال الصوت وقوته وانضباطه فى الأداء ، فلم يسبقه إلى المطابقة بين اللحن والكلام أحد من معاصريه فى العقد الأول من هذا القرن ، ثم لحق به فى هذا المجال سيد درويش وبقية الملحنين منذ العقد الثانى ، وتوسعوا ـ وبخاصة سيد درويش ـ فى تصوير معانى الكلمات بالألحان . .

وقد تجلى ذلك كله فى القصائد الأولى التى غنتها أم كلثوم من تلحينه مثل : « الصب تفضحه عيونه » من تأليف الشاعر أحمد رامى . . وقصيدة « وحقك أنت المنى والطلب » للشيخ عبد الله الشبراوى أحد مشايخ الأزهر القدماء ، وقصيدة شاعر العصر الأيوبى : « أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا » . .

وقد أتيح لكاتب هذه السطور أن يكتب كثيرا عن الشيخ « أبو العلا محمد » وأثره فى التكوين الفنى لأم كلثوم ، وكان من رأينا أن هذا الشيخ الفنان هو الذى أعاد الغناء المصرى إلى أصوله العربية ، ونفى عنه الهجنة التركية والغجرية وغيرها ولكن المتحدثين فى تاريخ الغناء يعطونه حجما أصغر من حجمه الحقيقى ، مع أن دوره فى الغناء العربى المعاصر كان أشبه بدور محمود سامى البارودى باشا فى اعادة الشعر العربى إلى ديباجته العربية الذهبية ، التى أفسدها العثمانيون وغيرهم ، فى عصور التدهور القومى للأمة العربية طوال العصور الوسطى . .

كان صوت أم كلثوم هو الفرصة التاريخية التى سنحت له ، فأناط بهذا الصوت العظيم رسالته الفنية القومية العظيمة ، واستطاع الشيخ أبو العلا وام كلثوم معا أن يردا الغناء العربى إلى طريقته الحضارية التى كانت له قبل سقوط بغداد فى أيدى التتار سنة ١٢٥٨م، ثم سقوط غرناطة وضياع الاندلس على أيدى القشتاليين « الاسبان » سنة ١٤٩٢ .

وكان انطلاق حنجرة أم كلثوم بهذه الطريقة فى غناء القصائد فى العشرينات ، ثورة غنائية قائمة على بعث الطريقة العربية فى الغناء ، بدلا من الاقتباس أو الاستمداد من طرائق الغناء الأوروبى . .

والعجيب أن الشيخ « أبو العلا محمد » ترك هذا الأثر الفنى العظيم ، مع أنه لم يعايش أم كلثوم فى القاهرة إلا حوالى خمس سنوات ، أى من سنة ١٩٢٢ إلى أوائل سنة ١٩٢٧ التى توفى فى أوائلها . .

وهذه السنوات القلائل كانت المدرسة الحقيقية التى تلقت فيها أم كلثوم فن غناء القصائد من شيخها الفنان ، وكان هو نفسه شاعرا يملك موهبة نظم الشعر وموهبة تلحينه فى وقت واحد ، وله قصيدة يمدح بها أم كلثوم ، ويبدى فيها أعجابه بصوتها فى تلك المرحلة المبكرة من عمرها .

ويذكر عارفو الشيخ أبو العلا أنه كان شديد الخوف على أم كلثوم ، متوقعا لها حياة قصيرة ،

لأنها على حد تعبيره « تغنى بدمها » . . أى تحرق دمها فى الغناء ، ولهذا لن تعمر طويلا! . .

ولكن مخاوف الشيخ لم تتحقق لحسن الحظ ، وان كان القدر قد فجع فن الغناء فيه هو نفسه ، لأنه توفى قبل الأوان بعدما أصابه الشلل ، وكانت أم كلثوم ، أيامئذ لم تزل على عتبة نجاحها العظيم . .

لقد تعلمت أم كلثوم فن غناء القصائد من الشيخ « أبو العلا محمد » فى هذه السنوات الخمس ، وغنت عشر قصائد من تلحينه ، ليس فيها لحن واحد صنعه لها هى بالذات ، فهذه الألحان العشرة كلها غناها بصوته وسجلها على اسطوانات قبل أن تغنيها أم كلثوم وتسجلها . .

ولم تسجل أم كلثوم فى حياة الشيخ أبو العلا إلا ست قصائد فقط من ألحانه هى :

- الصب تفضحه عيونه . . سنة ١٩٢٤ .
- كم بعثنا مع النسيم سلاما . . سنة ١٩٢٥ .
- وحقك أنت المنى والطلب . . سنة ١٩٢٦ .
- أقصر فؤادى . . سنة ١٩٢٦ .
- يا آسى الحى . . سنة ١٩٢٦ .

وبعد وفاة الشيخ ، سجلت أم كلثوم بقية القصائد العشر ، نقلا عن الاسطوانات التى سبق للشيخ تسجيلها ، وهى :

- أفديه إن حفظ الهوى . . سنة ١٩٢٨ .
- أمانا أيها القمر المطل . . سنة ١٩٢٨ . .
- قل للبخيلة . . سنة ١٩٢٩ .

وما زالت هذه القصائد سجلا زاخر لفن غناء القصائد فى شكلها الكلاسيكى المعاصر الذى يترسم خطى شكلها الذهبى الأول فى العصر العباسى ، ولم يكن ممكنا تطوير غناء القصائد الكلثومية وغير الكلثومية فيها بعد من دون المرور بهذه المرحلة الهامة التى اضطلع الشيخ أبو العلا فيها بدوره الكبير . .

ويمكن اعتبار الدكتور أحمد صبرى النجريدى ، امتدادا للشيخ « أبو العلا محمد » خلال حياته فى تلحين القصائد ، وكان الدكتور النجريدى طبيب أسنان ، هوايته الغناء والتلحين ، وشهد له العازفون أنه كان ملحنا مطبوعا مجيدا ، وقد لحن لأم كلثوم بضع طقاطيق ، أما القصائد التى غنتها أم كلثوم من تلحينه فهى مسجله على الاسطوانات خلال حياة الشيخ «أبو العلا محمد» . . ويظن من يسمعها أنها من تلحين الشيخ نفسه . . لشدة تأثير الشيخ أبو العلا فى صديقة الدكتور النجريدى وقد سجلتها أم كلثوم سنة ١٩٢٦ وهى :

- طلع الفجر ولاح .

ـ كم بعثنا مع النسيم سلاما .
ـ لى لذة فى ذلتى وخضوعى
ـ مالى فتنت بلحظك الفتاك .

وقد بلغ النجريدى فى « كم بعثنا » و « مالى فتنت » قمة عالية من فن التلحين تساوى القمة التى بلغها الشيخ أبو العلا نفسه . .

بعد أبى العلاء والنجريدى جاءت مرحلة الملحن الكبير المجدد محمد القصبجى . .

وألحانه فى القصائد الكلثومية تضطرب بين محاولة التجديد التى كانت تشغل باله ، وبين محاولة الاحتفاظ بالطرب الكلثومى الذى تعوده المستمع فى قصائد أبى العلا والنجريدى .

وبعد نجاح القصبجى فى تلحين مونولوج « ان كنت أسامح وانسى الأسية » سنة ١٩٢٨ وهو المونولوج الذى اعتبره النقاد انطلاقة تجديدية كبيرة ، حاول القصبجى أن ينقل نجاحه من المونولوج المكتوب بالعامية إلى القصائد الفصحى ، ولكنه لم يوفق فيما حاول ، ولم يتيسر له إلا القليل ، فإن قصائد مثل : « يا غائبا عن عيونى » . . و « يا نسيم الفجر ريان الندى » . . و« أيها الفلك على وشك الرحيل » . . لم تكن إلا تقطيعات لحنية ، مصحوبة بنقرات على العود ، تصاحبها أصوات آلات موسيقية أخرى قليلة تعزف على استحياء ، بينما يجهد صوت أم كلثوم لتنفيذ سيناريو التعبير الذى رسمه القصبجى كأنه دوائر هندسية جامدة ! . .

وليس للقصبجى إلا قصيدة واحدة جمع فيها بين التعبير والطرب العربى الأصيل ، وهى قصيدة : « يا فؤادى غن ألحان الوفاء » التى غنتها أم كلثوم فى فيلم « دنانير » . ويخيل إلى المستمع أن القصبجى تأثر فى بعض مقاطعها بلحن النجريدى لقصيدة « كم بعثنا مع النسيم سلاما » . .

وعلى كثرة ما لحن القصبجى لأم كلثوم من الطقاطيق والمونولوجات الرائعة ، فإنه لم يلحن لها الا سبع قصائد منذ التحق بتختها سنة ١٩٢٤ إلى أن توفى سنة ١٩٦٦ .

وهذه هى القصائد التى لحنها القصبجى لأم كلثوم خلال أكثر من أربعين عاما :

ـ إن حالى فى هواها عجب . . سنة ١٩٢٦ .
ـ انظرى . . سنة ١٩٢٦ .
ـ ان يغب عن مصر سعد . . سنة ١٩٢٧ .
ـ أيقظت فى عواطفى . . سنة ١٩٢٨ .
ـ أيها الفلك على وشك الرحيل . . سنة ١٩٣١ .
ـ يا غائبا عن عيونى . . سنة ١٩٣١ .
ـ يا فؤادى غن ألحان الوفاء . . سنة ١٩٣٩ .

واشترك محمد القصبجى مع رياض السنباطى سنة ١٩٤٠ فى تلحين قصائد باللغة الفصحى

فى فيلم « عايدة » الذى مثلت فيه أم كلثوم دور الأميرة الحبشية التى كانت تحمل هذا الاسم التاريخى ، وكان المقصود تلحين « أوبرا عربية » على غرار الأوبرا التى لحنها الموسيقار فيردى الايطالى ، ولكن هذه الأوبرا العربية لم تلق النجاح المنشود ، وكانت من عوامل فشل فيلم عايدة على الرغم من جمال الألحان الأخرى التى غنتها فيه أم كلثوم ، وعلى الرغم من جودة « الأوبرا العربية » التى لحنها القصبجى والسنباطى . .

لم يكن القصبجى ميالا إلى تلحين الشعر الفصيح ، وقد أخضعه فى التلحين للمقاييس نفسها التى أخضع لها الزجل العامى ، وهذا هو السبب الأول لفشل القصبجى فى تلحين الشعر الفصيح لأم كلثوم بوجه خاص .

وكانت القصائد التى لحنها لأم كلثوم ، من الشعر الرومانسى الذى نظمه أحمد رامى متأثرا بالشعراء الرومانسيين الفرنسيين الذين قرأ لهم عندما كان يدرس فى باريس فى أوائل العشرينيات ، ويجب أن نعترف بأن القصائد التى كانت من نصيب القصبجى ، كانت تتسم بالتكلف الشديد فى نظمها ، وكان ذلك من الأسباب التى أدت إلى ضعف تلحينها . .

ثم يبقى من ملحنى قصائد أم كلثوم : رياض السنباطى ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ومحمد الموجى وكمال الطويل . .

السنباطـــــــــى..
فى القصائد الكلثومية

فى حديثنا آنفًا عن أم كلثوم وملحنى القصائد التى غنتها فى حياتها المديدة ، وقفنا عند الملحن الكبير محمد القصبجى بعدما تحدثنا عن الشيخ أبو العلا محمد والدكتور أحمد صبرى النجريدى اللذين كانا أول من لحن القصائد الكلثومية بعد استقرار أم كلثوم فى القاهرة فى مطلع العشرينيات . .

وقبل القصائد التى لحنها الشيخ أبو العلا لم تغن أم كلثوم لأحد من الملحنين اللذين سبقوه ، إلا قصيدة واحدة تعتبر من تراث الغناء العربى ، هى قصيدة « أراك عصى الدمع شيمتك الصبر » التى لحنها المطرب الأشهر عبده الحامولى فى أواخر القرن التاسع عشر ، وتناقلها عنه مطربو عصره وتلاميذه ، ومنهم الشيخ أبو العلا الذى طارح أم كلثوم بهذا اللحن كما حفـظه من عبد الحامولى ، فحفظته وغنته ، ولكنها لم تسجله على أسطوانه إلا بعد رحيل الشيخ أبو العلا ! . .

وجاء دور الملحن الكبير داود حسنى ، لكنه لم يلحن لأم كلثوم إلا أدوارا وطقاطيق ، وهو الملحن الوحيد الذى لم تتح له أم كلثوم فى مرحلتها الفنية الأولى أن يلحن لها قصائد ، مكتفية بأدواره وطقاطيقه فقط . . ثم استغنت أيضا عن هذه الأدوار والطقاطيق ! . .

حل زكريا أحمد محل داود حسنى تدريجيا فى تلحين الأدوار والطقاطيق الكلثومية ، وكان داود حسنى قد أخذ يلحن لأم كلثوم منذ سنة ١٩٣٠ واستمر يلحن لها بغزارة سنة ١٩٣١ ، وكانت آخر ألحانه لها سنة ١٩٣٢ إذ استقر زكريا أحمد معها ، ومضى يلحن لها بلا انقطاع ، لا ينافسه فى التلحين لها إلا القصبجى ، من سنة ١٩٣٢ إلى سنة ١٩٣٥ ، وظهر تنافسهما بجلاء فى الفيلم الغنائى « وداد » أول أفلام أم كلثوم الذى بدىء العمل فيه سنة ١٩٣٤ وعرض سنة ١٩٣٥ ، ففى هذا الفيلم قسمت أم كلثوم أغانيها بين القصبجى وزكريا بالتساوى ، ولم يكن معهما ثالث ، وخصت زكريا بتلحين القصيدة الشعرية الوحيدة فى الفيلم وهى من شعر الشريف الرضى ، أحد شعراء العصر العباسى الثانى ، نظمها من بحر «الخفيف » . . ومطلعها :

أيها الرائح المجد تحمَّل

حاجة للمتيم المشتاق

وقد لحنها زكريا من مقام الصبا ، وجاءت آية من آيات التلحين فى هذا المقام الذى برع فيه زكريا أحمد واعتاد أن يبدع فيه . .

كانت هذه أول قصيدة يلحنها زكريا لأم كلثوم بعدما لبث يلحن لها الأدوار والطقاطيق أربع سنوات ، وكانت فرصة أثبت فيها براعته الفائقة فى تلحين الشعر الفصيح . . فلما جاء الفيلم الثالث لأم كلثوم ، وهو فيلم « دنانير » اسندت إليه تلحين جميع ما فيه من قصائد الشعر ، وكانت أربع قصائد ، منها ثلاث مجتمعات فى موقف واحد ، كأنها ثلاثة مقاطع فى أغنية واحدة ، بألحان ذات مقامات مختلفة . . وهذه القصائد تبدأ كل منها بقول الشاعر : «قولى لطيفك ينثنى عن مضجعى » . .

وفى آخر الفيلم قصيدة « رحلت عنك ساجعات الطيور » من تأليف أحمد رامى . . وهى قصيدة باكية من مقام الصبا أيضا ، ذلك المقام الذى لم يلحن فيه أحد من عباقره التلحين شيئا يدانى ما لحنه فيه زكريا أحمد ، سيد هذا المقام بلا جدال . .

وفى فيلم « سلاّمة » مقطع من الشعر الفصيح لا يمكن اعتباره قصيدة ، أو مقطعا من قصيدة ، ولكنه فى الحقيقة مقطع من « توشيح » تقول كلماته : « يا بعيد الدار موصولا بقلبى» . . وقد لحن زكريا هذا المقطع التوشيحى ، وليته أكمله موشحا بتمامه ، فقد كانت تلك اللمحة العابرة منه بالغة الجمال ، فكيف لو أتمه موشحا قائما بذاته ؟!

أما آخر ما لحنه زكريا أحمد من القصائد لأم كلثوم ، فكان قصيدة من شعر الشيخ محمد الأسمر تحية للجامعة العربية سنة ١٩٤٥ ومطلعها :

زهر الربيع يرى أم سادة نجب

وروضة أينعت أم حفلة عجب

وهكذا تكون حصيلة ما لحنه زكريا أحمد لأم كلثوم من القصائد لا تزيد على ما قدمته فى أفلامها السينمائية ، ثم فى تلك المناسبة التاريخية المتعلقة بالجامعة العربية ، وقصيدة « بين ذل الهوى وعزة نفسى » التى لا يتذكرها الآن أحد . .

مرحلة السنباطى

بدأت مرحلة السنباطى فى غناء أم كلثوم سنة ١٩٣٥ عندما غنت له الطقطوقة الشعبية «على بلد المحبوب ودينى » التى سبقها إلى غنائها فى فيلم« وداد» المطرب عبده السروجى . . ثم لحن لها

السنباطى المونولوج المشهور : « النوم يداعب عيون حبيبى » وانطلق يلحن لها طوال أربعين عاما تقريبا . .

وفى المونولوجات والطقاطيق الأولى التى لحنها السنباطى لأم كلثوم كان متأثرا بطريقة القصبجى ، وناسجا على منواله نسجا واضح المعالم ، لا يخفى على أحد ممن يعرف أساليب التلحين . . ثم انفرد السنباطى بعد ذلك بطريقته الخاصة وانفصل عن « جاذبية » القصبجى كما ينفصل الصاروخ الجبار عن جاذبية الأرض وينطلق فى الفضاء مستقلا بذاته ! . .

وفى القصائد الفصيحة ، لا نجد أثرا للقصبجى فى الألحان التى أبدعها السنباطى لأم كلثوم . .

لقد كان السنباطى متأثرا بالرعيل الأول من ملحنى القصائد ، كما كان متأثرا بطريقة زكريا فى هذا المضمار ، ويبدو ذلك بوضوح فى أول قصيدة لحنها لأم كلثوم سنة ١٩٣٥ وهى من شعر أحمد رامى ، ومطلعها :

كيف مرت على هواك القلوب

فتحيرت من يكون الحبيب

ولكن السنباطى استطاع فى تلحين القصائد أيضا أن يتخلص من جاذبية أسلافه فى التلحين ، وينطلق كالصاروخ فى الفضاء الفسيح لهذا الفن العظيم ، فن تلحين القصائد الذى فتح له فيه صوت أم كلثوم أبوابا سحرية لم تكن تخطر له على بال من قبل . .

لقد فتح صوت أم كلثوم للسنباطى أبوابا لتلحين القصائد بأشكال متنوعة متطورة ، فتفتحت موهبته التى كانت منطوية ومنكمشة قبل أن يلحن لأم كلثوم . . وحرص السنباطى على أن يلبى متطلبات صوت أم كلثوم ويرتفع إلى مستوى الإمكانات الفنية العبقرية لهذا الصوت الكريم . .

وقد رأينا وسمعنا نحن جمهور أم كلثوم ، كيف أن مقامات الغناء العربى تتضمن قدرا هائلا من العطاء كان محبوسا فى قمقم التقليد والجمود منذ عهد بعيد، حتى انبعث له السنباطى فأتى بكل تلك البدائع والروائع فى تلحين القصائد . .

وفى كتابنا « سحر الغناء العربى » تحدثنا عن ذلك بكلمات نرى من المفيد تلخيصها هنا . فقد تخطى السنباطى أسلافه ومعاصريه فى تلحين القصائد بالاستعاضة عن الطرب الزخرفى بطرب أكثر تعبيرا ، وأحاط الجملة الغنائية فى القصيدة باطار مبتكر من المقدمات واللوازم الموسيقية يزيد الجملة الغنائية بكلامها ولحنها معا ، وضوحا فى الاسماع ، ورهافة فى القلوب، ويعقد آصرة شديدة القوة بين الصوت واللحن وعزف الآلات الموسيقية . .

وقد تزايدت مقدرته من مرحلة إلى مرحلة وزودته تجاربة بما يمكن تسميته « سر الصنعة» . . وهو سر لم يستطيع أحد من ملحنى عصرنا كله أن يشارك فيه السنباطى ، وحسبك أن تتذكر

ألحانه الفذة لقصائد مثل : « سلوا قلبى » . . و « ريم على القاع » . . و« وقف الخلق ينظرون» . . و « سلوا كئوس الطلا » و « رباعيات الخيام » . . و « الاطلال » . .

وبين الثلاثينات والستينات تدرجت الألحان السنباطية لأم كلثوم فى القصائد التالية :

- كيف مرت على هواك القلوب . . سنة ١٩٣٥ .
- أذكرينى كلما الفجر بدا . . سنة ١٩٣٩ .
- سلوا كئوس الطلا . . سنة ١٩٤٤ .
- سلوا قلبى . . سنة ١٩٤٥ .
- ريم على القاع . . سنة ١٩٤٦ .
- من أى عهد فى القرى تتدفق (النيل) . . سنة ١٩٤٦ .
- أصون كرامتى . . سنة ١٩٤٧ .
- ولد الهدى . . سنة ١٩٤٩ .
- رباعيات الخيام . . سنة ١٩٤٩ .
- وقف الخلق ينظرون جميعا (مصر تتحدث عن نفسها) . . سنة ١٩٥١ .
- أغار من نسمة الجنوب . . سنة ١٩٥٤ .
- بأبى وروحى الناعمات الغيدا . . سنة ١٩٥٤ .
- ذكريات . . سنة ١٩٥٦ .
- قصائد رابعة العدوية . . سنة ١٩٥٧ .
- أنا لن أعود إليك (قصة الأمس) . . سنة ١٩٥٨ .
- ثورة الشك . . سنة ١٩٦٢ .
- أراك عصى الدمع . . سنة ١٩٦٤ .
- إلى عرفات الله . . سنة ١٩٦٥ .
- الاطلال . . سنة ١٩٦٦ .
- حديث الروح . . سنة ١٩٦٧ .
- أقبل الليل . . سنة ١٩٦٩ .
- من أجل عينيك . . سنة ١٩٧١ .

وقد أغفلنا من هذا البيان القصائد التى قيلت فى مناسبات سياسية عابرة ، والأناشيد الوطنية والسينمائية وبعض المقطوعات الأخرى ، مع أن السنباطى قد بذل فى هذه الألحان جهدا كبيرا وأعطى فن الغناء العربى لوحات ذات قيمة عالية . .

لقد بدأت أم كلثوم حفلاتها الغنائية الشهرية فى الإذاعة المصرية سنة ١٩٣٥ واستمرت تقيمها

حتى سنة ١٩٧٣ بلا انقطاع . . وفى هذه المدة التى تكاد تبلغ أربعين عاما ، كانت ألحان السنباطى هى الكأس المترعة التى يسقى منها صوت أم كلثوم ملايين المستمعين، وكانت القصائد الكلثومية أجمل ما أذاب السنباطى فى كأسه المترعة من عناقيد فنه الآخذة بالألباب . .

ونحن لم نزد فى سطورنا هذه على أن رسمنا خطوطا عريضة لفن السنباطى فى تلحين القصائد التى تغنت بها أم كلثوم .

وقد استحق السنباطى بغزارة انتاجه فى هذا المجال العظيم من الغناء العربى أن يسمى «ملحن القصائد» . . فليس بين جميع معاصريه من استطاع أن يلحن مثل هذا القصائد كما أو كيفا . . وقد نطقت مقامات الموسيقى العربية بين يديه فى هذه القصائد نطقا جديدا رائعا لم يخطر على فكر ملحن عربى قط ، منذ عهد اسحاق الموصلى حتى هذا اليوم الذى نحن فيه!

ملحـــنون جـــدد
للقصائد الكلثومية ..

الآن نبلغ تمام حديثنا عن أم كلثوم وملحنى قصائدها ، وان كنا قد سقنا هذا الحديث موجزا بقدر الامكان ، فتحدثنا فى هذا النطاق عن الشيخ أبى العلا محمد والدكتور أحمد صبرى النجريدى ومحمد القصبجى وزكريا أحمد والسنباطى ، وهم الملحنون الخمسة الكبار الذين غنت أم كلثوم قصائد من تلحينهم ، ولم تغن لأحد من الملحنين غيرهم ألحانا للقصائد طوال بضعة وثلاثين عاما ، منذ ظهرت فى القاهرة سنة ١٩٢٢ إلى أن سجلت للإذاعة المصرية أغانى تمثيلية «رابعة العدوية » سنة ١٩٥٥ ، فانضم إلى ركب ملحنى القصائد الكلثومية ملحنان جديدان هما كمال الطويل ومحمد الموجى . .

كانت تمثيلية « رابعة العدوية » تمثيلية إذاعية غنائية ضخمة ، من بطولة سميحة أيوب «تمثيلا» وأم كلثوم « غناء » . واقتضت حشد كبار الملحنين لتقديم لون جديد من تلحين القصائد ، ويبدو أن أم كلثوم لم تجد أحدا منهم تطمئن إليه فى هذه المهمة سوى كمال الطويل والموجى ، بالاضافة إلى السنباطى الذى هو دائما ملحن جديد ، فى القصائد وغير القصائد ، وهكذا اجتمع هؤلاء الثلاثة للمرة الأولى فى تلحين عمل واحد لأم كلثوم . .

كانت ألحان القصائد فى « رابعة العدوية » عصرية الطابع ، مع أن رابعة العدوية عاشت قبل ألف ومائتى سنة . . وهذا ما أدهش زكريا أحمد ، فإنه لم يكد يسمع ألحان هذه القصائد حتى قال ان القصص التاريخية القديمة تحتاج لألحان ذات نكهة تراثية ، مثل الألحان التى وضعها هو لفيلم « سلاّمة » سنة ١٩٤٤ فكانت من أروع ما غنت أم كلثوم طوال حياتها . .

المهم ، أن ظهور الطويل والموجى فى قصائد قصة « رابعة العدوية » كان إيذانا بمرحلة أخرى من الغناء الكلثومى للقصائد الفصيحة . .

إن أم كلثوم حين بدأت تغنى القصائد فى القاهرة فى أوائل العشرينيات كانت قد ثقفت حنجرتها فى مدرسة الشيخ أبى العلاء ، ذلك الشيخ الشاعر الملحن القدير . . فصارت لهجتها فى

الغناء هى لهجة المثقفين ، وسمع الناس فى تلك الأيام المطربة تغنى بلهجة راقية ، بدلا من اللهجة السوقية التى كانت المطربات يغنين بها الشعر الفصيح ـ إذا غنينه ـ كما يغنين الطقاطيق الزجلية الرخيصة فى مقاهى الأزبكية . .

كانت « البحة » الغجرية البدائية هى علامة الحسن والجمال فى أصوات المطربات ـ والمطربين أيضا ـ وكان العويل العثمانى الاجوف دليلا على المقدرة الفنية على الرغم من كل ما يلحقه من تشويه بالمقامات الغنائية العربية ، وكان النطق العامى هو لغة جميع الأصوات فى ذلك الزمـان! . .

وجاءت أم كلثوم وسط هذه الضوضاء فصمت المطربون ، وأنصت المستمعون . .

واختتمت أم كلثوم مرحلتها الفنية الأولى لغناء القصائد بلحن رائع للشيخ أبو العلا فى أبيات جميلة من قصيدة لشاعر العصر الأيوبى « ابن النبيه » مطلعها :

أفدية إن حفظ الهوى أو ضيعا

ملك الفؤاد فما عسى أن أصنعا

وقد تحدثنا عن هذه المرحلة من الغناء الكلثومى فى كتابنا « الغناء المصرى » ـ سنة ١٩٦٦ ـ فكان مما قلناه ان الطابع الأساسى فى غناء أم كلثوم للقصائد فى تلك الفترة كان إطلاق صوتها على امتداد مقاماته السبعة عشرة (فى العشرينات) والتشدد فى دقة الأداء ، تحقيقا لعنصر أساسى من عناصر الغناء العربى المتقن وهو «قوة الأسر » . . أى شدة الضبط والإحكام فى الأداء . . ومتانة بناء الأداء نبرة فوق نبرة ! . .

وقوة الأسر فى الغناء العربى المتقن ، كانت منذ بداية أمره استطرادا للفصاحة فى الشعر العربى، فلا تجتمع الفصاحة الشديدة فى الشعر مع ركاكة الغناء واسترخائه !

وقد حققت أم كلثوم فى تلك الفترة الحافلة بالنشاط ، تدريبا صوتيا بالغ الأهمية ، كما حققت نصرا ساحقا على طريقة الغناء الغجرى والعثمانى والسوقى العامى . . ومضت بعد ذلك مع ملحنى قصائدها على النحو الذى بيناه ، حتى وصلت إلى أعظم ملحنى قصائدها ، بل أعظم ملحنى القصائد فى عصرنا كله . . رياض السنباطى . .

ولما أرادت أم كلثوم غناء قصائد « رابعة العدوية » سنة ١٩٥٥ كان ملحنها حينذاك هو السنباطى وحده ، فالقصبجى تقاعد عن التلحين لها ، وزكريا أحمد مختلف معها وله قضية ضدها أمام المحاكم يطالبها فيها بمال كثير . .

ولم تشأ أم كلثوم أن تسند إلى السنباطى تلحين ست قصائد فى رابعة العدوية مرة واحـدة ، فـإن تلحين ست قصائد عمل ينوء به الملحن الواحد مهما كانت مقـدرته . . وهكـذا دخل الطويل والموجى على غير انتظار من باب القصائد الكلثومية ، مع أن تـجاربهما فـى تلحين

القصائد ـ حتى ١٩٥٥ ـ كانت لا تزال فى بدايتها . .

أما الموسيقار محمد عبد الوهاب فقد دخل مضمار القصائد الكلثومية متأخرا ، بعدما لحن لها أغنية « انت عمرى » سنة ١٩٦٤ . . وعبد الوهاب ذو تاريخ طويل فى تلحين القصائد ، فقد لحن لنفسه مجموعة ممتازة منها ، ولحن للمطربات والمطربين قصائد أخرى ناجحة . .

وكان عبد الوهاب يطمح أن يلحن قصائد كلثومية ، بعدما لحن أربع أغان باللهجة الدراجة ، هى « انت عمرى » و « انت الحب » و « أمل حياتى » و « فكرونى » . .

ولعله كان يرجو أن يحقق فى القصائد من التجديد أكثر مما حقق فى هذه الأغانى ذات اللهجة الدارجة . .

وعلى يد عبد الوهاب جاءت قصيدة الشاعر اللبنانى جورج جرداق : « هذه ليلتى» منسوجة بلحن جديد أراد به عبد الوهاب أن يبتعد كل الابتعاد عن أسلوب السنباطى فى تلحين القصائد الكلثومية . .

لقد اكتسحت الموجة الراقصة المونولوجات الكلثومية التى لحنها عبد الوهاب ، ولم تنج القصائد الفصيحة منها ، بل اشتدت وتضاعفت فى قصيدة « هذه ليلتى » سنة ١٩٦٨ . . حتى تضاءل إلى جانبها رقص الشعر الفصيح فى لحن عبد الوهاب لقصيدة الشاعر بشارة الخورى : «جفنه علم الغزل » سنة ١٩٣٣ .

ومن حق عبد الوهاب أن نقول ان قصيدة « هذه ليلتى » كانت قصيدة للمرح والرقص والغزل الجرىء ، وأن مثل هذه القصائد لا تتحمل الجزالة والوقار ولا بأس فيها بالايقاعات والألحان الراقصة التى اعتاد الملحنون أن يصوغوا بها الشعر العامى . .

وقد تخفف عبد الوهاب من الرقص فى القصيدة الثانية التى لحنها لأم كلثوم سنة ١٩٧١ وهى من تأليف الشاعر السودانى الهادى آدم . . ففى قصيدة « أغدا ألقاك » ـ وهى لحن بديع حقا ـ استولت على عبد الوهاب حالة من « السلطنة » جعلته يجمع بين التعبير والطرب وبين خفة الظل والرقص والعذوبة ، فى خليط أو مزيج موسيقى نادر ، قدمه لأ كلثوم وهى فى السنة قبل الأخيرة من اعتزالها الغناء ، فأدته بقدر ما استطاعت صحتها المثقلة بالأوجاع فى تلك الأيام التى كانت تودع فيها عالم الغناء ! . .

ولعبد الوهاب لحنان آخران لقطعتين من الشعر الفصيح ، احداهما قطعة نظمها كامل الشناوى فى شكل نشيد وطنى وغنتها أم كلثوم سنة ١٩٦٤ بعدما غنت « أنت عمرى » بأشهر قلائل . . وقد أخذ هذا النشيد اسم « على باب مصر » . . ثم قطعة نظمها نزار قبانى سنة ١٩٦٩ عن المقاومة الفلسطينية : « أصبح عندى الآن بندقية » . .

ويمكن أن يقال ان نجاح عبد الوهاب فى تلحين الشعر الفصيح لأم كلثوم كان فى مستوى

نجاحه الجماهيرى المدوى فى تلحين الأزجال الدارجة التى لحن منها لأم كلثوم ست قطع . .

وقد شرح عبد الوهاب لى مرة وجهة نظره فى ألحانه لأم كلثوم فقال ، انه استطاع تقريب أم كلثوم من أذواق الشباب ، وانه لو لم يتجنب الطريق التقليدى لألحان أم كلثوم لما استطاع أن يبلغ هذا الهدف الذى كان فى حينه ذا أهمية كبيرة ، بعدما بلغت أم كلثوم مرحلة متقدمة فى السن ، والتف الشباب حول المطرب المعبر عن وجدانهم ، وهو عبد الحليم حافظ . .

و لا شك أن وجهة نظر عبد الوهاب كانت فى حينها تستحق التأمل والاعتبار . .

وإذا كان دواد حسنى هو الملحن الوحيد من قدامى ملحنى أم كلثوم الذى لم يلحن لها أية قصيدة ، فيمكن أن يقال أن بليغ حمدى ومعه سيد مكاوى هما الملحنان اللذان جاءا فى آخر المراحل الكلثومية فلم يتح لهما أن يلحنا لها شعرا فصيحا ، مع قدرة سيد مكاوى على ذلك ، واستعداد بليغ حمدى للمغامرة ، كما غامر مرة فى نشيد كلثومى اسمه « سقط النقاب » من تأليف الشاعر عبد الفتاح مصطفى خلال نكسة سنة ١٩٦٧ وقد مر هذا النشيد ـ أو سمه ما شئت ـ من دون أن يشعر به أحد ، ولم يتذكره بعد ذلك أحد !

وبعد . . فقد كانت أم كلثوم مطربة القصائد فى عصرنا ، لا ينازعها فى هذا المضمار مطرب ولا مطربة ، وقد غنت ـ كما قلنا فى المقال الأول ـ ثمانين قصيدة ، وهو مقدار من الشعر الفصيح لم يغن مثله سوى كبار المطربين القدماء فى العصر العباسى الأول . .

. وبين قصائدها فى العشرينات ، وقصائدها فى الستينات والسبعينات ، يمتد فن غناء القصيدة العربية فى أزهى صورة عرفها تاريخ الغناء العربى المتقن ! . .

أم كـــــــلثوم
والشوقيات التسع

كان لابد من لقاء صوت أم كلثوم بقصائد شوقى ، لأن أكبر مطربة فى عصر شوقى وبعد عصره لا ينبغى أن تمر بقصائده دون أن تعيرها التفاتا . . . وكان شوقى هو المبادر إلى أم كلثوم حين كتب فيها قصيدته الوجدانية البارعة : « سلوا كئوس الطلا » . . . فكانت أول قصيدة من شعره حفظتها أم كلثوم سنة ١٩٣١ ، ولكن أول قصيدة غنتها له جاءت بعدها بخمس سنوات ، وهى قصيدة «الملك بين يديك فى اقباله » . .

كان شوقى قد توفى منذ أربع سنوات حين غنت أم كلثوم هذه القصيدة التى اختارتها أو اختيرت لها سنة ١٩٣٦ .

مضت سنوات قبل أن تغنى أم كلثوم « سلوا كئوس الطلا » . . . ثم قصيدة أخرى من شعره هى القصيدة التى مطلعها :

سلوا قلبى غداة سلا وتابا
لعل على الجمال له عتابا

كانت هذه أول قصيدة دينية الطابع تغنيها أم كلثوم من شعر شوقى ، وقد كتبها فى العشرينيات مدحا فى النبى صلى الله عليه وسلم فى ذكرى مولده الشريف ، وجعلها قسمين : أحدهما فى الوعظ بذهاب أيام الشباب وذم الدنيا ، والحث على الكرم والبر ، والبعد عن الشر، والدعوة إلى طلب العلم ، وختم هذا الجزء من القصيدة ـ وهو غالبيتها ـ بذكر النبى عليه السلام ، منوها بأنه هو الذى علمنا بناء المجد حتى صرنا سادة الدنيا ، أو كما قال شوقى :

وعلمنا بناء المجد حتى ... أخذنا إمرة الأرض اغتصابا
وما نيل المطالب بالتمنى ... ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

حين غنت أم كلثوم هذه الأبيات ، كانت الحرب العالمية الثانية قد وضعت أوزارها ، ونهض

الشعب المصرى يعرض على المحتلين « مطالبه الوطنية » فى جلاء قواتهم عن أرضه واستكمال استقلاله .

وكانت كلمة « المطالب »تعنى « المطالب الوطنية » . . ولهذا كان البيت الذى يذكر فيه شوقى أن نيل المطالب ليس بالتمنى ، يثير حماسة مستمعى أم كلثوم ، فيعلو هتافهم وتصفيقهم فى كل مرة يستمعون فيها إلى هذا البيت الذى لحنه السنباطى تلحينا حماسيا رائعا . . .

وهكذا اختلطت الحماسة الوطنية بالأشواق الدينية فى هذه القصيدة التى كانت الباكورة الحقيقية لشعر شوقى على حنجرة أم كلثوم ، و تحولت أم كلثوم إلى داعية من دعاة «الجلاء» بسبب هذه القصيدة التى ألهبت حماسة الجماهير حتى قال محمد عبد الوهاب تعليقا عليها حينذاك : «ان الجمهور يصفق ويهتف لأم كلثوم كأنها زعيمة وطنية لا مطربة » . .

فتحت قصيدة « سلوا قلبى » بابا جديدا لغناء أم كلثوم بعد فترة الغناء الكلثومى الشعبى ـ ان صح التعبير ـ التى استمرت سنوات الحرب العالمية الثانية ، وكان محمود بيرم التونسى هو مؤلف أغانيها « الشعبية » هذه ، وزكريا أحمد ملحنها . .

ان مزاج «السميعة » خلال سنوات الحرب العالمية الثانية قد تبدل بعد انقضاء الحرب ، فانتقلت أم كلثوم من غناء « إيه اسمى الحب ؟ . . ما اعرفش » . . و « الأولة فى الغرام والحب شبكونى » . . و « كل الأحبة اتنين . . اتنين » و « أنا فى انتظارك » . . انتقلت أم كلثوم من مرحلة هذا الغناء العربى الشعبى ـ على جماله وطلاوته وارتفاع مستواه ـ إلى مرحلة القصائد الشوقية الباذخة . .

وأغرى أم كلثوم نجاح « سلوا قلبى » بغناء سلسلة من قصائد شوقى . . كان أبرزها : «ريم على القاع بين البان والعلم » » . .

هذه القصيدة سماها شوقى « نهج البردة » لأنه نسج فيها على منوال قصيدة البردة «للبوصيرى» أشهر قصائد المديح النبوى فى جميع عصور الأدب العربى ، بما فيها القصائد التى قيلت فى صدر الإسلام . . فلم يحدث أن قرأ الناس وحفظوا وغنوا قصيدة من القصائد ، فى كل جيل ، إلا قصيدة « البردة » التى جمعت فنون المديح النبوى كلها ، وامتازت بنفحة من الصدق والروحانية لم يتح مثلها لأى قصيدة فى أى لغة من اللغات . .

وكان المفروض أن تغنى أم كلثوم قصيدة البردة للبوصيرى ولكنها عدلت عن ذلك بسبب شهرة هذه القصيدة فى الموالد والأذكار وحلقات الصوفية ، ولم تشأ أم كلثوم أن تنقل «البردة» من جوها هذا الذى عاشت فيه مئات السنين إلى الحفلات الغنائية الحديثة . . . وهكذا اختارت ابياتا من «نهج البردة » لشوقى وأعطتها للسنباطى ، فصنع منها ذلك اللحن الفذ غير المسبوق . . .

وإذا كانت أم كلثوم لم تغيرشيئا فى كلمات الأبيات التى اختارتها من قصيدة « سلوا قلبى» فإنها

اضطرت أن تغير كلمة واحدة فى الأبيات التى اقتطفتها من « نهج البردة » . . . وذلك فى البيت الذى يقول فيه شوقى :

لقد أنلتك أذنـــا غيـــر واعية

ورب منتصت والقلب فى صمم

طلبت أم كلثوم من أحمد رامى أن يضع لفظا بديلا لكلمة «منتصت » فوضع كلمة «مستمع» . . والمنتصت هوالمستمع ، ولا داعى لتصعيب الكلام على المستمعين . .

وفى سنة ١٩٤٦ كانت قضية « الوحدة بين مصر والسودان » تشغل الرأى العام فى مصر عقب الحرب العالمية الثانية ، فاختارت أم كلثوم من ديوان شوقى قصيدة كان قد نظمها فى العشرينات عندما أطلق أحد الشبان الرصاص على زعيم الأمة سعد زغلول باشا لاعتزامه السفر إلى لندن ومفاوضة الحكومة البريطانية حول قضية الجلاء والاستقلال والسودان.

تبدأ هذه القصيدة بالفرح لنجاة الزعيم والتهليل لشفائه من جرحه البسيط :

نجا وتماثل ربانها

ودق البشائر ركبانها

تحول عنها الأذى وانثنى

عباب الخطوب وطوفانها

ثم يمضى فى أبياته الرشيقة البليغة قائلا :

وفى الأرض شر مقاديره

لطيف السماء ورحمانها

وقد بدأت أم كلثوم غناءها بهذا البيت ثم ألحقت به الأبيات التى قالها شوقى عن السودان، وكان سعد زغلول يعتزم أن يجعله فى جدول المفاوضات . . .

هكذا كانت أم كلثوم تبحث فى ديوان شوقى ، عما يطابق الزمن الذى تعيش فيه ، وكانت تجد فى قصائده القديمة ما تبتغيه من الكلمات المطابقة للحوادث الجديدة . . لأن النيل والسودان متلازمان دائما فى وجدان كل مصرى وكل سودانى . .

وما هو ماء . . ولكنه

وريد الحياة وشريانها

ثم عادت أم كلثوم إلى ديوان شوقى فوجدت فيه قصيدته الفريدة الرائعة التى سماها «النيل » وأهداها إلى صديق له هو المستشرق مرجليوث أستاذ اللغة العربية وآدابها فى جامعة اكسفورد حينذاك . . ومطلع القصيدة :

من أى عهد فى القرى تتدفق

وبأى كف فى المدائن تغدق

وهى قصيدة طويلة تزيد على مائة وخمسين بيتا ، اختارت منها أم كلثوم بضعة أبيات ، لحنها السنباطى بأسلوب فى التلحين تفوق به على نفسه . . ثم عادت أم كلثوم إلى المدائح النبوية فى ديوان شوقى فاختارت أبياتا من قصيدته التى أولها :

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفـــم الزمان تبسم وثـــناء

وهى من مطولات شوقى وبدائعه التى تفوق بها على جميع معاصريه . .

غنت أم كلثوم هذه القصيدة بعدما ألم بها مرض الغدة الدرقية ، فلقيت فى أدائها عناء شديدا ، لأن أنفاسها لم تكن تطاوع حنجرتها الجبارة ، فكانت تقطع الجمل اللحنية تقطيعا لم يكن يعهده المستمعون منها قبل مرضها ، حتى لقد أحس المستمعون جميعا بالحزن لما أصاب أم كلثوم .

ومع ذلك فإن بعض التسجيلات التى تركتها أم كلثوم لهذه القصيدة ، تبدو لنا الآن بالغة الروعة والاكتمال . .

ولم تعد أم كلثوم إلى ديوان شوقى إلا بعدما تجاوزت ذلك المرض المرهق ، فاختارت منه قصيدة « إلى عرفات الله » . . ومطلعها :

إلى عرفات الله يا خير زائر

عليك سلام الله فى عرفات

وهذه القصيدة امتدح بها شوقى الخديو عباس حلمى الثانى عندما سافر قبل ثمانين عاما إلى الحج ، وكان المطلع « الاصلى » للقصيدة هكذا :

إلى عرفات الله يا ابن محمد

عليك سلام الله فى عرفات

وابن محمد هو الخديو عباس حلمى الذى كان الخديو محمد توفيق ـ غريم أحمد عرابى باشا ـ أباه وقد غير شوقى فى طبعةسنة ١٩٢٤ من ديوانه هذا المطلع مجاملة للملك فؤاد ، وحرصت الطبعات التالية على هذا التغيير ، طمسا لاسم الخديوى عباس واسم أبيه . .

ولكن بقى فى القصيدة أبيات تدل على أن المقصود بها ملك عظيم الشأن ، قال شوقى :

إذا حديت عيس الملوك فإنهم

لعيسك فى البيداء خير حداة

والأبيات التى تتلوه كلها مدح مبالغ فيه للخديو الذى كان شوقى يعمل فى قصره . . وقد غنت أم كلثوم بعض هذه الأبيات فلم يشعر المستمع أنها مدح فى الخديو الأسبق ، وظنها مدحا فى «الحاج» البسيط العادى الذى يؤدى الفريضة . .

وقد سبق لقاء ام كلثوم وشوقى فى هذه القصيدة ، لقاء قصير لها سنة ١٩٥٤ فى قصيدة «بأبى وروحى الناعمات الغيدا » فاختارت أم كلثوم أبياتا من قصيدة كان شوقى قد كتبها مادحا سعد زغلول باشا عندما تولى رئاسة أول حكومة مصرية دستورية سنة ١٩٢٤ واطلق السجناء السياسيين من شباب مصر الذين كانت سلطات الاحتلال قد زجت بهم فى السجون . .

وكانت المناسبة التى غنت فيها أم كلثوم هذه الأبيات هى توقيع معاهدة الجلاء فى سنة ١٩٥٤ بين حكومة الرئيس جمال عبد الناصر والحكومة البريطانية . .

وبعد ، فإن أم كلثوم غنت خلال ستين عاما ثلاثمائة أغنية ، منها ستون قصيدة ، من بينها تسع قصائد لشوقى فقط ، ولكنها كانت أرجح فى الميزان من جميع القصائد التى سبقتها والتى لحقتها ، بل كانت ارجح من جميع القصائد التى غنيت منذ نهضة الغناء المصرى فى القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا ، وبهذه القصائد بات السنباطى أعظم الملحنين ، ودعمت أم كلثوم مكانتها كأعظم مطربة فى تاريخ الغناء العربى . .

ولقد غنت أم كلثوم تسعة عشر دورا عظيما من تلحين داود حسنى وزكريا أحمد ولكن هذه الأدوار العظيمة تتضاءل كثيرا حيال القصائد الكلثومية من تلحين السنباطى . .

وتنوعت القصائد التى غنتها أم كلثوم من شعر شوقى بين دينية ووطنية ووجدانية ، واختلفت بحورها العروضية بين بحر « الكامل » الذى صيغت منه قصيدة « النيل » وقصيدة « ولد الهدى» وقصيدة «بأبى وروحى » . . وبحر «البسيط » الذى منه قصيدة «سلوا كؤوس الطلا » وقصيدة «ريم على القاع » . . وبحر « الطويل » ومنه قصيدة « إلى عرفات الله » . . وبحر «الوافر» ومنه قصيدة «سلوا قلبى» وبحر »المتقارب» ومنه قصيدة «وفى الأرض شر مقاديره» .

وكثرت المقامات المستعملة فى تلحين هذه القصائد مجتمعة معا فى كل قصيدة ، ففى «سلوا قلبى» ـ مثلا ـ استعمل مقامات الراست والهزام والكرد والبياتى والنكريز ، فى تناسق رائع لا يتاح إلا لملحن كبير عظيم الموهبة . . وكان هذا أسلوبه فى تلحين شوامخه الأخرى من شعر شوقى ، حتى ليقال أن قصائد شوقى كانت معرضا لبراعات السنباطى فى تأليف المقامات بعضها على بعض، وإنطاق الإيقاعات بلغة لم تنطق بها من قبل إلا فى سياق الغناء الكلثومى الباقى على الزمان.

رباعيـــات الخـيام
.. وأطـلال ناجــى

فى سنة ١٩٦٦ غنت أم كلثوم قصيدة « الاطلال » من شعر الدكتور إبراهيم ناجى ، وألحان الموسيقار رياض السنباطى . . نبهت هذه القصيدة الرائعة التلحين والأداء ، كثيرا من مستمعيها إلى الشاعر الذى كتبها ، لأنه كان مجهولا عند غالبية المستمعين ، وكان قد رحل عن الدنيا منذ ثلاثة عشر عاما . . وبحث الكثيرون منهم عن ديوان إبراهيم ناجى ليطالعوا فيه هذه القصيدة التى غنتها أم كلثوم فجعلت اسم «الأطلال » على كل لسان ! . .

وخرج بعض قراء « الأطلال » فى ديوان إبراهيم ناجى بتسمية جديدة لها هى «رباعيات الأطلال» على غرار « رباعيات الخيام » . . ولكن قصيدة « الأطلال » ليست «رباعيات » كما توهم بعضهم فى ذلك الحين ، فهى لا تتألف من أربع شطرات كرباعيات الخيام وإنما تتألف من «كوبليهات ! » . . كل منها أربعة أبيات كاملة الأوزان والقوافى ، أى ثمانى شطرات ، فهى ثمانيات لا رباعيات ! . . ولكن شهرة رباعيات الخيام هى التى جعلت بعض المستمعين يظنون أن « الأطلال » ليست إلا مجموعة جديدة من الرباعيات الخيامية التى ترجمها أحمد رامى فى العشرينات شعرا من بحر «السريع». . والفرق واضح بين هذا البحر ، وبين البحر الذى صاغ منه إبراهيم ناجى أبيات الأطلال ، وهو بحر « الرمل » ـ بفتح الميم ـ وكان ناجى ـ رحمه الله ـ يرتاح إلى موسيقى هذا البحر ويكثر من استعماله فى شعره . .

وقصيدة « الأطلال » كانت مرشحه لكى تقدمها أم كلثوم سنة ١٩٥٢ ولكن اندلاع ثورة ٢٣ يوليو فى ذلك العام ، صرف أم كلثوم عن غناء هذه القصيدة بعدما تعب إبراهيم ناجى فى اقناعها بغنائها . . وبعدما عانى كثيرا فى التغلب على مقاومة الشاعر أحمد رامى الذى كان يعارض دائما أن تغنى أم كلثوم شيئا لأحد من الشعراء « الأحياء » . . فلم تغن أم كلثوم قصيدة من الشعر الفصيح لأحد منهم وهو حى يرزق إلا مرة سنة ١٩٢٦ ، إذ غنت قصيدة « مالى فتنت بلحظك الفتاك » للشاعر على الجارم ، وكان صديقا للملحن القصيدة الدكتور أحمد صبرى النجريدى . .

وفى سنة ١٩٤٤ غنت فى فيلم « سلاّمة » أبياتا للشاعر على أحمد باكثير من تلحين السنباطى «مقام صبا » وكان لابد من غنائها لأن باكثير هو مؤلف قصة الفيلم ، والأبيات داخلة فى نسيج القصة ، ومطلعها :

قالوا أحب القس سلاّمة

وهو التقى الورع الطاهر . .

ولبثت أم كلثوم ـ مجاملة لرامى ـ تقاطع الشعراء الأحياء ولا تغنى إلا للشعراء الموتى ، حتى اضطرت مرة ثالثة أن تغنى أبياتًا فى تحية « الجامعة العربية » سنة ١٩٤٥ للشاعر محمد الأسمر ، وكانت الحكومة القائمة حينذاك قد اقترحت على أم كلثوم غناء تلك الأبيات . ومطلعها :

زهر الربيع يرى أم سادة نجب

وروضة أينعت أم حفلة عجب

وهى من تلحين زكريا أحمد « مقام سيكاه » . .

ثلاث قصائد فقط من الشعر الفصيح غنتها أم كلثوم لشعراء كانوا أحياء يرزقون ، منذ أن ظهرت فى القاهرة سنة ١٩٢٢ وهى ناشئة مجهولة ، إلى سنة ١٩٤٥ وهى على عرش الغناء . .

وقد تحررت أم كلثوم من مجاملتها لرامى منذ منتصف الخمسينات تحررا كاملا تقريبا ، وكان يعطيها قصائده وأزجاله الغنائية دون مقابل ، أما الشعراء الآخرون فكانوا يتقاضون منها أجورهم . . وهكذا ظهر فى ساحة أم كلثوم شعراء كثيرون مثل طاهر أبو فاشا وأحمد فتحى ومحمود حسن إسماعيل وعبد الفتاح مصطفى وكامل الشناوى وجورج جرداق والهادى آدم ونزار قبانى وصالح جودت . .

لقد غنت أم كلثوم أزجالا كثيرة منذ بدايات ظهورها فى القاهرة ، لزجالين غير أحمد رامى ، وحسبك منها أزجال بيرم التونسى فى الأربعينيات . . ولكنها حرصت دائما على عدم غناء شعر فصيح لغير رامى ، ولهذا بذل إبراهيم ناجى جهدا عظيما فى اقناعها واقناع رامى بغناء قصيدة الأطلال ، وقد توفى ناجى سنة ١٩٥٣ وقصيدته معلقة فى الفضاء ، لا يدرى ماذا تصنع بها أم كلثوم ولا يعلم ما يدبر لها أحمد رامى ! . .

وأذكر أننى كتبت عند وفاة ناجى رثاء له فى جريدة « الجمهور المصرى » القاهرية ـ فى (مارس) سنة ١٩٥٣ فذكرت أن له قصيدة توشك أم كلثوم أن تغنيها كما كان يقال فى ذلك الحين ! . . ولكن القصيدة رقدت ثلاثة عشر عاما فى أوراق أم كلثوم حتى أخرجتها إلى النور سنة ١٩٦٥ وغنتها فى السنة التالية .

ليس فى شعر الأطلال شىء غير عادى ! . . إن للشاعر إبراهيم ناجى شعرا يفوقها بكثير ، ولكن فيها ذلك النوع الشجى من الموسيقى الشعرية الذى كان إبراهيم ناجى بارعا فيه . .

ولناجى فى ديوانه قصيدتان بعنوان « الأطلال » ، وكان ـ رحمه الله ـ يحب الشعر الذى نظمه قدماء الشعراء فى الوقوف على الأطلال ، ويقول أنه أصدق ألوان الشعر القديم . . ولهذا جعل ناجى كلمة « الأطلال » عنوانًا لقصيدتين ، احداهما القصيدة التى اختارت منها أم كلثوم ما غنته من أبيات ، والأخرى يقول فى مطلعها :

يا من بواديه حططت الرحال

ورحبت بى وارفات الظلال

والفرق بين القصيدتين أن اسم « الاطلال » فى القصيدة التى غنتها أم كلثوم ، يبدأ بالألف واللام ، أى بأداة التعريف ـ كما يسميها اللغويون ـ أما القصيدة التى لم تغنها أم كلثوم ، فإن اسمها « أطلال » بلا آداة للتعريف . . بالاضافة إلى الفرق العروضى بين القصيدتين ، فالأولى من بحر الرمل ـ كما أسلفنا ـ والأخرى من بحر «السريع» كما فى رباعيات الخيام التى ترجمها أحمد رامى . .

إلا أن إبراهيم ناجى هو نفسه إبراهيم ناجى فى القصيدتين ، فهو شخصية واحدة غارقة فى الحب ، والنواح خلف الحبيب الذى خان الحب أو هجر واختفى عن الأنظار ! . .

ولا أحد يدرى لماذا اختارت أم كلثوم رباعيات من قصيدة غير رباعية ، وتركت القصائد الرباعية الأصيلة التى يحفل بها ديوان إبراهيم ناجى . .

فهذا الشاعر كان جديرا بأن يسمى شاعر الرباعيات الغنائية ، أى التى تصلح للغناء ، وهى من أوزان متنوعة . . مثل رباعياته التى عنوانها « لقاء فى الليل » . . وقد نظمها فى إحدى ليالى الهجر والبحث عن الحبيب والتوهم بأن اللقاء قريب :

قالت تعال ، فـقلت : لبيك

هيهات أعصى أمر عينيك

أنا يا حبيبة طـائر الأيـك

لم لا أغنى فـى ذراعـيك

وثمة رباعيات « من ن . . إلى ع » . . أى من « ناجى » الشاعر إلى ملهمته التى يبدأ اسمها بالحرف « ع » . .

أما رباعيات « الحياة » فهى وصف للحياة فى شارع فؤاد الأول ـ ٢٦ يوليو الآن ـ فى القاهرة منذ خمسين عاما ، وكان ناجى فى ذلك العهد يطيل الجلوس فى مقهى بذلك الشارع ، ليتابع مواكب الغيد عصر كل يوم ، وقد زال هذا المقهى التاريخى منذ بضع سنوات وحلت مكانه دكاكين لبيع الأقمشة والأحذية ، واختفت تماما مظاهر الجمال من شارع فؤاد الأول .

كان ناجى شاعرا بمعنى الكلمة من الشعراء الرومانسيين الذين كانوا فى الثلاثينات

والأربعينات يتغنون بالحب ، ولا يسأمون نظم الشعر تعبيرا كما يكابدونه مع حبائبهم من اللوعة والشوق والهيام ! . . ومن هذا الأفق المصطبغ بالألوان الوهاجة استوحى إبراهيم ناجى «رباعيات» الأطلال الكلثومية وغيرها من الرباعيات التى تجاهلتها أم كلثوم ، لأنها ـ فيما يبدو ـ وجدتها تعبيرا ذاتيا « فاقعا » يخص الشاعر وحده . .

ولو ذهبنا نبحث عن الرباعيات فى ديوان ناجى لوجدنا منها الكثير ، وجميعها فى موضوع «الحب الخائب » الذى طارت عصفورته من يد الشاعر الرقيق . .

وحديث « الرباعيات » كان على أشده بين المستمعين منذ غنت أم كلثوم رباعيات الخيام سنة ١٩٥٠ ، وازدادت شدته وحدته بعدما غنت أم كلثوم « رباعيات » الأطلال التى هى فى الحقيقة ليست رباعيات ! ومازلنا نذكر كيف قامت الموازنات والمقارنات بين ترجمة أحمد رامى لرباعيات الخيام ، وترجمات الشعراء الآخرين لهذه الرباعيات ذات الشهرة العالمية . . فبعض الشعراء الذين ترجموها جعلوها خماسيات أو سداسيات أو سباعيات ، ومنهم المرحوم محمد السباعى ـ والد الأديب المرحوم يوسف السباعى ـ ولعل ترجمته هى «أفصح» الترجمات ، ولكنها ليست أدقها لأن السباعى خلط معانيه الخاصة بمعانى الخيام ، وهو فى ذلك يشبه الشاعر فيتزجرالد الذى ترجم الرباعيات إلى الانجليزية فجعل فيها معانيه مع معانى الخيام .

وترجم الشاعر وديع البستانى رباعيات الخيام إلى سباعيات ، مع أنه ـ مثل أحمد رامى ـ نقل الرباعيات من اللغة الفارسية مباشرة ولم ينقلها عن فيتزجرالد الانجليزى كما فعل محمد السباعى وإبراهيم عبد القادر المازنى .

وهكذا جاءت «الرباعية » الأولى من ترجمة وديع البستانى على النحو التالى :

بت فى حانتى سمير المدام
وقبيل انهزام جند الظلام
هتف الطيف بالندامى النيام :
أيها الغافلون هبوا قياما
وارشفوها وودعوا الأياما
قبل أن تجرعوا كؤوس المنايا
وتعافوا والخمر عزت شرابا

ولنا أن نتصور أم كلثوم وهى تغنى هذا الكلام الطويل ، بدلا من أن تغنى ما ترجمه أحمد رامى كما يلى :

سمعت صوتًا هاتفا فى السحر

نادى من الحان غفاة البشر
هبوا املأوا كأس الطلا قبل أن . .
تفعم كأس العمر كف القدر . .

وقد وضعت أم كلثوم كلمة « الغيب » بدلا من كلمة « الحان » . . وكلمة « المنى » بدلا من «الطلا» . . ومعناها الخمر ، لأن أم كلثوم لم تكن تريد أن تتغنى بالخمر والحانات! . . كما وضعت « تملأ » بدلا من « تفعم » طلبا للسهولة .

وقد حاول الكاتب الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى الذى كان توأم عباس العقاد فى الفكر والأدب ، أن يترجم رباعيات الخيام نقلا عن فيتزجرالد ، ونجحت محاولته ، وهى فى مثل جزالة الترجمة التى قدمها صديقه وزميله المرحوم محمد السباعى ، ولكن رباعيات السباعى جاءت فى شكل خماسيات ، أما رباعيات المازنى فهى رباعيات فعلا . .

وقد وقع جميع الشعراء الذين ترجموا رباعيات الخيام فى قبضة الخيام القوية ، وغمرتهم جميعا ظلاله الروحية الظليلة ، بمن فيهم إبراهيم ناجى الذى لم يترجم رباعياته عن الخيام ، و إنما ابتدعها من وجدانه ، ولكنه وهو يبتدع رباعيات كان يمشى فى ظلال روح الخيام ! . .

وحتى السنباطى وأم كلثوم ، كلاهما سار فى ظلال الخيام . . وان كانا قد أضافا إليه صوفية شعرية وصوفية غنائية خاصة . . ولم تكن « رباعيات » الأطلال الا امتدادا لظلال الرباعيات التى نشرها الخيام على الشعراء منذ تسعمائه عام ! . .

أُمّهـاتُ كُلثـوم !..

رحلة أم كلثوم فى عالم الغناء بدأت فى العقد الأول من القرن العشرين بدايةً متواضعة ، طافت خلالها مع أبيها وأخيها أنحاء الريف المصرى طوافًا شاقًا قليل الجدوى استغرق بضع سنوات من طفولة أم كلثوم وصباها الباكر حتى أتيح لها وهى فى نحو السادسة عشرة من عمرها أن تغنى لأول مرة فى مكان قريب من القاهرة ، إذ دُعِيَتْ مع والدها وشقيقها لإحياء « ليلة المولد » فى دار بعض البكوات فى ضاحية حلوان الهادئة التى دخلت الآن فى نطاق القاهر الكبرى ذات الضجيج والعجيج ! . .

كانت هذه فرصتها الأولى فى القاهرة أو على مقربة منها سنة ١٩١٤ قبيل الحرب العالمية الأولى بأسابيع قلائل ، وَبَهرت الصبية بصوتها وأدائها فى الإنشاد الدينى كل الحاضرين وبخاصة الشيخ إسماعيل سكر شيخ المنشدين فى وقته وأستاذ جميع مشايخ الإنشاد فيما بعد ومنهم الشيخ زكريا أحمد الذى صار من ملحنى أم كلثوم . .

وسئل أبوها يؤمئذ عن اسمها فقال : «كلثوم » ! . . كان اسمها كذلك على لسان والدها منذ بدأت تشاركه حرفة الإنشاد مرتدية زيا رجاليا ، كأنما كان أبوها يحاول إخفاء حقيقتها الأنثوية ! . .

وظل اسمها كذلك حتى غنت فى « مولد الحسين » بحى الأزهر فى القاهرة لأول مرة سنة ١٩١٩ بمبادرة من الشيخ زكريا أحمد الذى كان هدفه تعريف جمهور القاهرة بهذا الصوت الجديد وتشجيع صاحبته على الخروج قليلا من الإنشاد الدينى إلى الغناء الدنيوى . .

وسأله الناس عن اسمها فقال زكريا ؛ « أم كلثوم » ! . . ولم يستسغ الناس اسمها لأول وهلة ، فهى فتاة صغيرة السن ، ضئيلة القد ، غير متزوجة . . فمن أين لها لقب « أم » الذى سبق «كلثوم» ؟! . . وكأنهم ظنوا أن أم كلثوم المطربة الصغيرة هى أول فتاة تُسَمَّى بهذا الاسم العربى العريق ! . .

ثم دار الزمان بسرعة ، وخلعت المطربة السمراء البدوية الصغيرة ملابسها « التنكرية » وغنت على نغمات « التخت » بعد أن كان صوتها هو كل عدتها فى الغناء ، وصارت « أم كلثوم» من أشهر

الأسماء فى مصر والعالم العربى خلال سنوات قلائل ، وتقافزت حولها خلال العشرينات وأوائل الثلاثينات مغنيات كثيرات يحسدنها على نجاحها العظيم ! . . وأطلقت إحداهن على نفسها اسم« أم كلثوم » . . ونزلت إلى ميدان الغناء متحدية أم كلثوم الحقيقية التى لم تجد بدا من توزيع إعلانات باليد ـ نشرتها الصحف بعد ذلك ـ تقول فيها ما معناه : أنا وحدى أم كلثوم «الأصلية»! . . أنا أم كلثوم إبراهيم البلتاجى ، وأما أمهات كلثوم الأخريات فإنهن أمهاتُ كلثوم زائفات لا يعترف « كلثومُ » بأمومتهن فى فن الغناء ! . .

تلك كانت أول معركة لأم كلثوم ضد أمهات كلثوم اللاتى أردن أن يشاركنها مجدها أو ينتزعنه منها وهى فى بداية طريقها الفنى ! . .

و « الكلثوم » فى بعض معانية اللغوية هو الراية الحريرية ، يرفعها الجندى فوق رأسه . . فلا غرو أن كانت أم كلثوم ومازالت راية الحرير الخفاقة ، ولم يزل « الكلثوم » ملء أسماع العرب منذ عَلّق الشاعر الفارس الجاهلى عمرو بن كلثوم معلقته الحماسية المشهورة : «ألا هبى بصحنك فاصبحينا » على الكعبة فى مكة قبل أربعة عشر قرنا فتداولتها الأجيال العربية، جيلا بعد جيل! . .

اندثار أصول الغناء

كانت مطربات العشرينات اللاتى انتحلن اسم أم كلثوم يتصورن ـ وهن غارقات فى تخلفهن الفنى ـ أن اسمها يكفى لجمع المستمعين حولهن كما اجتمعوا حولها ، فكثرت أمهات كلثوم اللاتى لم يفهمن أن سر نجاح أم كلثوم فى فنها وصوتها لا فى اسمها ! . . وبقيت أم كلثوم « الأصلية » ـ كما وصفت نفسها فى الإعلان الذى وزعه أنصارها بأيديهم ـ وعصفت الأيام بأمهات كلثوم الزائفات! . .

لقد كان ظهور أم كلثوم إيذانا ببداية عصر جديد فى الغناء العربى ـ وانقضاء عصر قديم . ولو كانت أم كلثوم مجرد صوت جميل يغنى بأسلوب العصر الذى ظهر فيه ولا يزيد عليه شيئا ، ولا يغير فيه ولا يبدل ، ولا يضع جديدا فى مكان القديم ، ولا يحيى أرضا مواتا ، ولا يزرع صحراء قاحلة ، لما كان لأم كلثوم أثر فى الغناء العربى طوال حياتها ، ولما بقى لها أثر بعد مماتها ، ولرأينا الغناء العربى الآن واقفا فى مكانه الذى كان فيه سنة ١٩٢٢ عندما تقدمت أم كلثوم إلى جمهور قليل تغنى لأول مرة فى ركن خشبى من حديقة الأزبكية بالقاهرة ، مرتدية ملابس فتى أعرابى يضع على رأسه عقالا ذا أضلاع ، ويخب فى قفطان ثقيل ! . .

كان الغناء العربى عندما بدأت أم كلثوم خطواتها الأولى بالقاهرة فى العشرينات قد وصل إلى طريق مسدود ، وتجمدت حناجر المطربات والمطربين على الطريقة التركية أو العثمانية فى الأداء ،

مشوبة بطريقة الأداء الغجرية كما عرفها الريف المصرى ـ بوجه خاص ـ فى ذلك العصر . . وتوقف الغناء عند تواشيح الشيخ محمد المسلوب وأدوار محمد عثمان وطقاطيق محمد على لعبة . وسيطرت على ساحة الغناء فى القصور والسرادقات ، وعلى امتداد الريف والحضر ، أصوات أفسدها « الهنك والرنك » على الطريقة «العثمانية » حتى فسدت أذواق المستمعين لطول إدمانهم سماع الغناء بهذه الطريقة ، التى كان آخر أبطالها الكبار الشيخ سلامة حجازى والسيدة منيرة المهدية . . وقد لبثت أسطوانات الشيخ سلامة تسيطر على الأسماع حتى بعد وفاته سنة ١٩١٧ ، أما منيرة فلبثت سلطانة على ليالى القاهرة إلى منتصف العشرينيات ! . .

وأوشكت أصول الغناء العربى أن تندثر تحت تراث مئات السنين من الاهمال ، وسميت المقامات والإيقاعات العربية بأسماء تركية وفارسية وكردية ، ونسى المغنون أصول المقامات وأجناسها وإيقاعاتها ، ولم يَبْق لهم مرجع فيها إلا ما يتلقونه عن العثمانيين الذين آلت إليهم بقايا فن الغناء العربى فأخضعوها للسانهم ووجدانهم فى كثير من تفاصيلها المتعلقة بمقادير الأبعاد السبعة للسلم العربى الأساسى ، وعبثوا كيف شاءوا بالأربعة والعشرين صوتا ـ أو قسماً ـ التى يتألف منها السلم العام للغناء العربى ، حتى أوشك مقام الراست الذى يقابل فى موسيقانا مقام « دو الكبير » فى الموسيقى الأوروبية أن تضيع معالمه ، وبخاصة بعد أن سموه « الراست » وكان اسمه الذى ورد فى كتب التراث مقام «المطلق فى مجرى الوسطى » . .

وكان من أثر ذلك أن تغيرت أصوات المقامات ودرجاتها وأجناسها حتى تداخلت صفاتها وتشوهت وفقدت ميزاتها التى كانت لها فى الغناء العربى الحقيقى . .

تحرير الشعر والغناء

ثم جاءت ثورة ١٩١٩ الشعبية فى مصر ، فمهدت الطريق تدريجيا ـ ولكن بلا إبطاء ـ للخلاص من الصراخ العثمانى والعويل الغجرى والعجمة الفارسية وكل تلك الأخطاء الفنية التى تشكلت على أساسها أوتار حناجر المطربات والمطربين فى ذلك العصر ، حتى ليخيل إلينا الآن حين نستمع إلى اسطوانات سلامة حجازى ومنيرة المهدية ـ دعك ممن كانوا دونهما شهرة ـ أنَّ بعض مطربى « الروملى » القدماء ، أو المولوية الإيرانيين فى تكايا القرن التاسع عشر ، أو الغجر التائهين فى الأرض ، هم أصحاب تلك الأسطوانات ! . .

ومست التغيراتُ الاجتماعية والسياسية والثقافية فن الغناء بعد ثورة ١٩١٩ ، فظهر سيد درويش . . ثم ظهر عبد الوهاب ، ثم ظهرت أم كلثوم . . وهؤلاء هم العلامات الثلاث الكبرى فى الغناء المصرى خلال نهضته حتى اليوم مع من جاء بعدهم من كبار الملحنين والمطربين والعازفين.

ولقد تكملنا كثيرا فيما تقدم عن الغناء المصرى طوال الثلاثين عاما الماضية وما صنعه هؤلاء لتحرير الغناء المصرى وتطويره ، فلعل عذرنا يكون مقبولا إذ نقفز فوق تلك الكلمات الآن ، ونقول باختصار إن الغناء المصرى انطلق وتحرر بعد أن تحرر الشعر العربى وانطلق بثلاثة عقود من الزمان أو أكثر قليلا ، فقد تحرر الشعر المصرى ـ والعربى بوجه عام ـ من التدهور العثمانى فى ارهاصات ومعارك الثورة العربية سنة ١٨٨٢ثم اكتمل تحرير الغناء العربى بين ثمرات الوثبة الشعبية فى مصر سنة ١٩١٩ ، وكان تحريره قد بدأ قبل ذلك على أيدى الشيخ المسلوب والحامولى وعثمان .

واكتملت بتحرير الشعر العربى والغناء العربى ، ثورة مزدوجة لهذين الفنين العربيين العريقين، ردت إليها عروبتهما الصميمة ، وجهًا ويدًا ولسانًا ، وارتبط ظهورُ أم كلثوم ، بتصاعد هذه الثورة الثقافية القومية ، وكان صوتها من أكبر عوامل النجاح فى الجانب المتعلق بالغناء والموسيقى من هذه الثورة .

وقد كان هذا التحول الفنى الأدبى عاصفة تاريخية اكتسحت الهشيم القديم ، وكانت أم كلثوم ـ فى الغناء ـ رمز هذا التحول ـ والمثل المتوهج أمام عيون المطربين والمطربات ، فضلا عن ملايين المستمعين . .

ومنذ أواخر العشرينات بدا واضحا أن مستقبل الغناء المصرى والعربى بوجه عام متعلق بالصوتين الجديدين أم كلثوم وعبد الوهاب ، حتى قال أمير الشعراء أحمد شوقى يخاطب الملك أحمد فؤاد عند افتتاح معهد الموسيقى العربية الذى بنى على الطراز الأندلسى وسط القاهرة فى أواخر العشرينات . .

لما بنيتَ الأَيْكَ وَاسْتَوْهَبْتَهُ
بَعَثَ الهَزَار وَأَرْسَلَ الْوَرْقَاءَ

وَالأَيْكُ هو « معهد الموسيقى » يشبّهه شوقى بالأيكة التى تأوى إليها الأطيار المغردة . أما «الهَزَارُ » ـ بفتح الهاء ـ فهو محمد عبد الوهاب الذى كان صوته حينذاك فى قمة صفائه ونضجه ، قبل أن يعدو عليه الزمان ويُفقده خصائصه الجمالية . . وأما «الوَرْقَاءُ » أى الحمامة الساجعة فهى أم كلثوم . .

هكذا حصر شوقى أمل الغناء المصرى فى التطور والتجدد والعودة إلى النهج العربى ، فى أم كلثوم وعبد الوهاب ، وتجاهل المطربين والمطربات الذين كانت أسماؤهم فى تلك الأيام تدوى كالطبول ، أمثال عبد اللطيف البنا ومنيرة المهدية ونعيمة المصرية . .

فما هو فن أم كلثوم الذى انتصر على الفن القديم ؟! . . ولماذا انهزم ذلك الفن القديم بسرعة وبلا مقاومة تقريبا حتى لم يبق فى الساحة إلا أسلوب أم كلثوم ، وانطلقت كل مغنية تريد البقاء فى المضمار تبحث عن شىء تأخذه من فن أم كلثوم لكى يوافق المستمعون على بقائها فى عصر أم كلثوم . .

فن أم كلثوم . . صوت وأسلوب . .

أما صوتها فجاءت به من حلقات الإنشاد الدينى مدربا على أصول الغناء العربى الكلاسيكى، وهذا الغناء يقوم على تركيز الصوت فوق مساحته كلها ، كما يفعلون فى الغناء الأوروبى الكلاسيكى وبخاصة غناء الأوبرا ، ولكن بدون تشويه أسس الغناء العربى ، وبشرط الاحتفاظ الصارم بشعرة معاوية الفنية التى تفصل ـ وتجمع فى الوقت نفسه ـ بين الأصول الكلاسيكية للغناء العربى والغناء الأوروبى ، والأوبرالى بوجه خاص . .

وكأنما كانت الباحثة الموسيقية اللبنانية سلمى فضل الله الأسمر تتحدث فى كتابها «الغناء الكلاسيكى العربى » عن صوت أم كلثوم حين قالت : « . . فى الغناء الكلاسيكى العربى يرتكز رنين الصوت على الإصدار المشترك بين مطنات الحنجرة والرأس والصدر على السواء حتى يأتى الغناء قويا حارا ، لا سيما والتنفس يرتكز على جوانب أضلاع قفص الصدر والحجاب الحاجز . وهذا الغناء هو الأفضل ، إذ ينطلق الصوت من مزمار الحنجرة وينتشر فى جميع المطنَّات ، خصوصا فى الجزء الواقع بين الفك الأسفل والجزء الأعلى للصدر . .

أما التطريزات ـ الزخرفات ـ الصوتية فتحصل بتقلص أعضاء الحنجرة . وقد لوحظت أهمية الجهاز العصبى فى إصدار الصوت من الحنجرة . . وفى الغناء العربى يكون للصوت حجمٌ رَحْبٌ، ويجب تمرين تجاويف الفم مع الحروف اللينة لتكبيرها ، إلى جانب مِلْء الصدر بالتنفس الكامل لتقوية إصدار النغمات » . .

هذه الكلمات تنطبق على صوت أم كلثوم ، ومعنى ذلك أن أم كلثوم غنت بأسلوب يجمع بين الأصول الكلاسيكية للغناء العربى والغناء الأوروبى مع كونها مطربة عربية خالصة العروبة يمتلئ غناؤها بأرباع الأصوات المفعمة بالطرب ، وتحرص فى غنائها على التطبيق الصارم للعرُوضِ الشِّعْرىِّ والعروض الموسيقى العربى معا ، وإعطاء الألفاظ العربية حقها كاملا . .

وهذه الطريقة الكلثومية فى الأداء التى تعلمتها باجتهادها وعبقريتها الخاصة هى التى جعلت مغنيات الأوبرا المصريات يبدين إعجابهن بها ، حتى قالت المرحومة أميرة كامل ـ مطربةالأوبرا

الراحلة ـ فى بعض أحاديثها : « إن أم كلثوم تغنى بالطريقة العالمية » . . أى بالطريقة التى لا يجد حتى مطربات الأوبرا مطعنا فنيا عليها . . وهذه شهادة من مطربة أوبرالية قديرة ذات دلالة كبيرة هامة . .

وقد وصلت أم كلثوم إلى هذا المستوى الفنى الرفيع الفريد فى الوقت الذى كانت فيه مطربات القاهرة المشهورات مجرد « عوالم » أو « أسطوات » يسطعن فى الأفراح والليالى الملاح ، يخلطن غناءهن البدائى بالرقص والزعاريد ورش الملح على رءوس العرائس حتى يطردن عنهن الحسد ويجلبن لهن الحظ السعيد ! . .

ووجد الملحنون المصريون فى صوت أم كلثوم الذى بلغ ذلك المستوى فى التدريب ، فرصة لتجديد ألحانهم وتطويرها ، وفتح لهم صوتها بابا واسعا لتطوير الغناء العربى ومحاولة خلقه من جديد ، واستصلاح أرضه التى أصابها التصحر على امتداد مئات السنين . وقد بلغ أحدهما ـ وهو رياض السنباطى ـ غاية التوفيق فى هذا المجال ، فنطق الغناء العربى فى ألحان هذا الفنان المجدد ، نطقا جديد اللهجة لم يكن يخطر على بال الملحنين الذين سبقوه ، ولم يكن السنباطى بقادر على بلوغ هذا الشأن لولا الإمكانات الجديدة التى أتاحها لألحانه صوت أم كلثوم . وكل من لحنوا لأم كلثوم بعد السنباطى كانوا يتأثرون بخطاه فى التلحين لها ، وقد أنجز ملحنو أم كلثوم فى جملتهم عملا فنيا جبارا للغناء العربى لم يكن إنجازه ممكنا بغير وجود صوت أم كلثوم . . بل إن العازفين الذين انضموا إلى أوركسترا أو تخت أم كلثوم ، وعملوا معها عشرات السنين اكتسبوا فى العزف مهارات فنية ممتازة لم يكتسبها العازفون الذين لم يتح لهم العمل مع أم كلثوم . . ومن ذلك ما اعترف به شيخ عازفى الكمان أحمد الحفناوى من أن الأبواب الجديدة المتطورة فى عزف الكمان قد تفتحت له من متابعته لغناء أم كلثوم وهو جالس وراءها يعزف مع بقية زملائه منذ أوائل الثلاثينات . .

هكذا أسهمت أم كلثوم إسهاما جوهريا فى خلق الأساليب الجديدة والمتطورة للتلحين والعزف والإيقاع أيضا ، فإن إبراهيم عفيفى ـ شيخ فنانى الإيقاع ـ لم تكتمل أدواته فى عصر منيرة المهدية التى كان ضابط الإيقاع فى تختها ، بل اكتملت فى أثناء عمله فى تخت أم كلثوم ، حتى صار أبرع ضارب إيقاع فى تاريخ الموسيقى العربية ! . .

وعندما اعترض بعض المتحذلقين من أعضاء المجلس الأعلى للفنون والآداب على منحها جائزة الدولة التقديرية فى الفن فى الستينات ، كتبنا ما فحواه أن أم كلثوم تشترك بصوتها اشتراكا فعالا فى خلق اللحن ، إلى الحد الذى يجعل السامع لا يتصوره بدون صوتها وأدائها ومشاركتها فى تشكيله وإقراره على الصيغة النهائية التى تصل إلى المستمعين على أوتار حنجرتها . . إن أم كلثوم تأخذ اللحن فتكلثمه ـ على حد تعبير عبد الوهاب ـ أى تجعله كلثومى الصورة والمذاق واللون

والرائحة وتهيىء له عمليات فنية دقيقة متأنية حتى تجلوه آخر الأمر فى صورته الكلثومية الخاصة التى تلبس قلوب المستمعين وعقولهم وأجسادهم ، كأنها مَسٌّ من الوجد الصوفى ، أو طائف من السحر العجيب ! . .

أم كلثوم وأربعة أجيال

ولعلنا أسهبنا بعض الشىء فى الكلام عن أم كلثوم ، ونحن بصدد الكلام عن أمهات كلثوم ، ولكن الحقيقة أننا لم نبين بالدقة التى رجوناها أصول الفن الكلثومى ، لأن المقام يضيق عن ذلك ، ولكن لعلنا رسمنا صورة للجوالفنى الذى خلقته أم كلثوم لمطربات الأجيال الثلاثة أو الأربعة اللاتى عاصرنها بين العشرينات والسبعينات ، بل ومطربات الجيل الذى يعيش الآن ولعل عمره الفنى يمتد إلى بداية القرن الواحد والعشرين . .

وقد تقدم الكلام عن أمهات كلثوم اللاتى حاولن إزاحتها عن الطريق فى نشأتها . ولكن أولئك « الأمهات » لم يكنّ سوى سحابة صيف سرعان ما انقشعت تحت حرارة شمس أم كلثوم . . وعندئذ اتخذت « أمهات كلثوم » وسيلة أخرى للبقاء والنماء فى عصر أم كلثوم ، فبدأن يقلدنها فى الأداء ، ويتشبهن بها حتى فى الإمساك بمنديل تشده وترخيه وهى متسلطنة فى الغناء للجمهور . .

ولما لحن القصبجى لها أغنية « إن كنت اسامح وانسى الأسية » سنة ١٩٢٨ وزعت اسطوانتها مليون نسخة ، فطارت مطربات ذلك الزمان إلى القصبجى يسألنه أن يلحن لهن أغنية من الطراز الفنى ذاته الذى لحن به أغنية أم كلثوم ، وكان فى ذلك الوقت طرازا فنيا جديدا ، بل قفزة مفاجئة فى التلحين فاجأت حتى محمد عبد الوهاب الذى كان حينذاك يحمل راية التجديد فى الغناء والتلحين . .

استجاب القصبجى للمطربات ، ولحنّ لمنيرة المهدية وفتحية أحمد وأخريات ، مجموعة من الأغانى على غرار « إن كنت اسامح » . . ولكن هذه الأغانى لم تلق نجاحا ، ونفر الجمهور من منيرة المهدية وهى تحاول فى أغنيتها أن تقلد أم كلثوم فى الصوت والأداء فلا تستطيع حتى مجرد التقليد . .

ومنذ سنة ١٩٢٨ إلى يومنا هذا ، تعيش المطربات المصريات والعربيات فى الجو الفنى الذى أبدعته أم كلثوم ، فبعد أن تقاعدت منيرة المهدية ومغنيات جيلها ، أدركت المطربات الأخريات ـ وبخاصة الناشئات فى تلك الأيام ـ أن متابعة أم كلثوم فى طريقها الفنى ، هى الوسيلة لإرضاء جمهور المستمعين ، وأن الأسس الفنية للغناء الكلثومى هى الثورة الغنائية التى لابد من فهم

مبادئها والعمل بها تقتضيه . وهذا ما فهمته المطربة الكبيرة فتحية أحمد ، فانسلخت على الفور من طريقة الغناءبالبحة المصطنعة ، وسلكت الطريق وراء أم كلثوم ، ولكن فتحية - فى الحقيقة - لم تقلد أم كلثوم بل سارت فى طريق التطور الفنى المستقل ، ومع ذلك كانت تتبع أسس الغناء الكلثومى بعد أن رأت بعينيها انهيار طريقة منيرة المهدية ومطربات الطريقة العثمانية الأخريات . . وهكذا تكلثمت فتحية أحمد بدون أن تصبح من « أمهات كلثوم » اللاتى انغمسن فى التقليد ! . .

ومن جيل فتحية مطربة أخرى كانت على طريقة منيرة ثم فوجئت بانقضاء مرحلتها التاريخية ، واندلاع الثورة الكلثومية الغنائية ، فحاولت هذه المطربة التى اشتهرت باسم «ملك» أن تعيد تدريب صوتها من جديد لتخلص أحباله من الأخطاء التى رانت عليه من جراء التدريب البدائى القديم ، ولكن «ملك » - رحمها الله - لم تستطع أن تعيد تدريب صوتها تدريبا صحيحا جديدا ، وخرجت من محاولتها بصوت عجيب ، شديد الوطأة على الأذن السليمة ، حتى لقد وصفه الصحفى المشهور المرحوم محمد التابعى بأنه يشبه صرير الباب الريفى الثقيل القديم ! . .

أمهات كلثوم . . أنواع

وبعد رسوخ أسلوب أم كلثوم فى الغناء ، وفدت إلى الساحة مطربات جديدات الأسماء والأصوات ، انهمكن بجدية فى تدريب حناجرهن على تكنيك الغناء الكلثومى ، وبعضهن لم يسبق لهن دراسة أى شىء فى الغناء قبل أن يحترفنه ، و لم تكن بضاعتهن فى سوق الغناء إلا ما حفظنه عن ظهر قلب من أغانى أم كلثوم ، فكانت اسطوانات أم كلثوم هى المدرسة الفنية الوحيدة التى التحقن بها ، ولا غبار عليهن فى ذلك ، وقد أثبتت بعضهن جدارتهن . .

وفى رأينا أن « أمهات كلثوم » قد انقسمن منذ بداية الثلاثينات قسمين كبيرين ، أحدهما يضم المطربات ذوات الأصوات الجيدة والمواهب الأصيلة ، وهؤلاء تدربن بالسماع المتواصل فعرفن الكثير من دقائق الفن الكلثومى ، وأخذن لأصواتهن ما يصلح لها ، غير مستسلمات للتقليد بلا قيد ولا شرط . .

والقسم الثانى يضم المقلدات اللاتى وَقَر فى أذهانهن أن الغناء هو أن يقلدن أم كلثوم جملة وتفصيلا . . فى الغناء وفى اعتصار المنديل باليدين خلال الغناء ! . .

وعلى رأس القسم الأول أسمهان ذات الصوت البارع النادر المعبر الحساس المسيطر على الوجدان . وقد غنت فى أواخر العشرينات قبل أن ينضج صوتها فقلدت أم كلثوم تقليدا غير

مستساغ . . وحين نضج صوت أسمهان فى منتصف الثلاثينات طلعت على المستمعين بلون من الغناء يقوم على الأصول الكلثومية ـ ولم يكن من ذلك بُدٌّ ـ ولكنه فى الوقت نفسه يقدم صورة مستقلة لمغنية جديدة ! . . وقد لبثت أسمهان برغم حبها وولائها لأم كلثوم ، تقدم صوتا وغناءً خارج نطاق التقليد . .

وما يقال عن أسمهان ، يقال عن ليلى مراد ، فإن هذه المطربة ذات الصوت العذب البديع التكوين ، قد نشأت على تقليد أم كلثوم حتى تشبعت بأسلوبها ، ولكنها حين أوغلت فى احتراف الغناء انفردت بطريقتها المستقلة التى استفادت من الأساليب الكلثومية بدون أن تغرق فى بحرها الطامى ! . .

أما « نجاة على » فقد بدأت مقلدة ، ولم تفلت من التقليد إلا فى قليل مما لحنه لها عبد الوهاب . ولعل سبب عجزها عن الخروج من دائرة التقليد ، هو ضعف موهبتها الفنية ، فقد كان لها صوت جميل المعدن ، ولكن أداءها لم يكن يوازى صوتها فى جماله ، ولهذا قال عنها سامى الشوا ـ أمير الكمان ـ ذات مرة إنها « صوت بلا فن » . . وقد عاشت « نجاة على طوال عمرها الفنى ـ مد الله فى حياتها ـ صوتا جميلا وفنا متواضعا ، ولهذا عاشت أسيرة التقليد ، وكانت أول أُمٍ من أمهات كلثوم المقلدات بلا إضافة ولا ابتكار .

ويمكن أن يقال إن رجاء عبده كانت أحسن حظا من نجاة على ، فإن « رجاء » كانت ذات روح فنية عالية ، وكان صوتها أقل درجة من أدائها ـ بعكس نجاة على ـ فكانت فى حاجة إلى أساليب تساعد صوتها ، فأخذت من الفن الكلثومى ، حتى غطت بحسن أدائها ، ما ينقصها من جهة الصوت . . وهى من « أمهات كلثوم » المستقلات المجتهدات ، ولكنها فى مجموع أغانيها تدور بوضوح فى الفلك الكلثومى ولا يعيبها ذلك ما دامت شخصيتها الفنية لا تتلاشى فى التقليد ! . .

إن القانون الأساسى ـ إن صح التعبير ـ الذى حكم عالم الغناء المصرى طوال الخمسين عاما الماضية ، هو القانون الكلثومى . فلم يكن بد لكل مطربة من التمرس بالعلوم الغنائية التى هى حصيلة غناء أم كلثوم طوال السنين ، ولا توجد مطربة فى مصر أو فى أى بلد عربى ـ مهما كان لون غنائها ـ لم تتعلم شيئا من أم كلثوم ، ولكن المطربات تفاوتن فيما طبعن به أساليبهن فى الغناء حتى ليكاد أثر الغناء الكثومى يخفى فى أساليبهن الغنائية ، وأبرز هؤلاء المطربة الكبيرة فيروز . . ثم فايزة أحمد . . وهاتان هما أعظم المطربات شأنا بعد أسمهان طوال عصر أم كلثوم . .

ولكن عصر أم كلثوم الذى عرف مقلدات ساذجات من طراز حياة محمد وآمال حسين فى الثلاثينات ، عرف بعد ذلك مقلدات محنكات ، ذوات مواهب حقيقية ، وعلى رأس هؤلاء سعاد محمد ، التى يمكن أن يقال إنها أبرز « أمهات كلثوم » لأنها لم تخرج طوال حياتها الفنية عن

الدائرة الكلثومية ، حتى عندما غنت « أنا هويته وانتهيت » وغيرها من ألحان سيد درويش ! . .

وما زلت أذكر أول مرة سمعت فيها « شهر زاد » من الإذاعة المصرية منذ أكثر من أربعين عاما ، فقد أدهشني يومئذ أنها كانت غارقة فى التقليد ، كأنها تلميذة تقلد أستاذتها ، مجتهدة فى ذلك كل الاجتهاد ، ولكن بلا جدوى ! . .

وفى تلك السنوات أيضا سمعت فايدة كامل . . وكان الغناء فى الإذاعة متاحا لها بكثرة خلال الأربعينات ، حتى سميت أم كلثوم الصغيرة ، وغرقت فايدة فى التقليد حتى أذنيها خلال نشأتها الفنية . .

وجاءت بعد شهر زاد وفايدة ، مطربتان من طراز صوتى واحدهما حورية حسن وعائشة حسن ، وجاءت معهما عصمت عبد العليم . . وكُنَّ جميعا من أمهات كلثوم الصغيرات ، وقد لبثن عشرات السنين محتفظات بأمومتهن لكلثوم ، ولم تخرج إحداهن قط عن الدائرة التى رسمتها لهن هذه الأمومة ! . .

وعندما بدأت نجاة الصغيرة تغنى وهى طفلة سنة ١٩٤٢ سماها المستمعون «الصغيرة» تفرقة بينها وبين «نجاة على» التى كانت هى الكبيرة . . ولم تكن نجاة الصغيرة تقلد نجاة الكبيرة بطبيعة الحال ، لأن هذه الكبيرة كانت بدورها مجرد مقلدة ، فكانت الصغيرة تقلد أم كلثوم مما جعلها أصغر أمهات كلثوم سنا حين بدأت تغنى ، ورشحها بعض من لا علم لهم بفن الغناء لخلافة أم كلثوم عندما مرضت سنة ١٩٤٨ ولازمها المرض وكان يمنعها من الغناء ، ولكن نجاة لبثت بطبيعة الحال داخل دائرتها المحدودة . .

إن نجاة الصغيرة ـ مع ذلك ـ هى خير مثال للمطربة التى تشبعت بفن أم كلثوم ، ثم صنعت منه لنفسها فنا خاصا متميزا جميلا ، وبخاصة فى الستينات . فقد كان الطريق الغنائى الذى سارت فيه حينذاك على أيدى ملحنيها الأكفاء وعلى رأسهم عبد الوهاب ، طريقا مستقلا جديدا مثيرا للانتباه ، بل للإعجاب ، ولم تكن نجاة لتستطيع السير فى ذلك الطريق إلا بعد أن أخذت الأهبة له من فن أم كلثوم ، ولكن هذا الفن لم يظهر ، إلا فى خلفية هذا الطريق . وهذه هى الاستفادة المثلى من فن أم كلثوم : أن تستوعبه المطربة ثم تقدمه فى لون جديد لا تقدمه أم كلثوم! . .

ونجاة الصغيرة فى هذا المجال يمكن إضافتها إلى أسمهان وفيروز وفايزة ونازك وليلى مراد فجميع هؤلاء أثبتن بغنائهن أن الأخذ بالعلوم الغنائية الكلثومية ، ليس معناها تقليد أم كلثوم ! . .

وكان ممكنا أن تلحق بهن وردة الجزائرية لو ساعدها ملحنوها على ذلك ، ولكن الملحنين كان همهم أن يصنعوا منها أما أخرى من أمهات كلثوم ، ولم تقاوم هى محاولاتهم فى هذا السبيل ، وبخاصة فى الزمن الذى غنت فيه ألحان سيد مكاوى ، ومن بينها أغنية «أوقاتى بتحلو معاك » فهذه الأغنية مسجلة بصوت أم كلثوم فى أشرطة يحتفظ بها سيد مكاوى ، وقد غنتها وردة قدر استطاعتها كما سمعتها فى هذه الأشرطة ! . . ثم توالت بعد ذلك ألحان سيد مكاوى فى هذا الاتجاه ! . .

إن سيد مكاوى فى ذاته ملحن ومغن من طراز كلثومى ، وهو ممتلئ طربا وأنغامها ، ونحن لا نأخذ عليه هذا الذى صنعه مع وردة ، وإنما نسجله فقط لإلقاء مزيد من الضوء على النهج الخاطئ الذى يتصور أصحابه أن « كلثمة » مطربة من المطربات ـ ولو كانت مصطنعة ـ يمكن أن تخلق منها أم كلثوم أخرى لا تقل عن أم كلثوم الحقيقية .

ولكن المحاولات التى تمضى فى هذا السبيل لا تتمخض إلا عن إلحاق « عضوة » جديدة بجمعية « أمهات كلثوم و التى ضمت منذ إنشائها مئات « العضوات » بل ضمت « أعضاء » أيضا . . ولولا ضيق المجال لتحدثنا عنهم ، فإن « آباء كلثوم » لا يقل عددهم عن أمهات كلثوم ! . .

إن من حق كل مطربة فى مصر وفى البلاد العربية كلها أن تتطلع إلى مكانة مثل مكانة أم كلثوم، ولكن هذا الحق الذى تملكه المطربات لا يبطل الحقائق المتعلقة بهن وبأم كلثوم التى تمت على يديها إعادة بناء الغناء العربى . .

وبعض من لا علم لهم بالغناء من كتّاب الأعمدة الصحفية يتحدثون بحرارة عجيبة عن هذه أو تلك من المطربات المرشحات فى نظرهم لعرش الغناء بعد أم كلثوم ، ولكن أم كلثوم لم تصنعها الأعمدة الصحفية . . ولن تصنع الأعمدة الصحفية خليفة أم كلثوم ! . .

وليت المجال يتسع يوما فنتحدث عن بقية « أمهات كلثوم» ونبين مواضعهن بين المقلدات أو المبدعات ، فإن ثمة أسماء لم تتحدث عنها أمثال هدى سلطان وياسمين الخيام فى مصر ، وميادة الحناوى فى سوريا ، وعزيزة جلال وسميرة سعيد فى المغرب ، وعليه التونسية فى تونس ، وأخريات لا أتذكر أسماءهن مع الأسف ، ومنهن مطربات خليجيات كنا نود أن نتحدث عنهن لنبين كيف طغى الغناء ذو اللهجة الإفريقية والهنديةعلى حناجرهن . .

لقد أصابت مطربات الخليج عدوى السلم الخماسى الإفريقى الذى يلتقى والسلم الأوروبى فى كونهما معًا خاليين من الأرباع الصوتية العربية والخصائص الفنية الأخرى التى يمتاز بها الغناء

العربى والتى أبدعتها عبقرية الأمة العربية على امتداد العصور . . ولهذا لا يمكن أن يقال إن فى الخليج عددا ولو ضئيلا من «أمهات كلثوم» لأن الأساس الفنى لوجودهن ليس قائما الآن ، وسوف يقوم يوم تتحرر اللهجة الغنائية الخليجية من عدوى السلم الخماسى ، فعندئذ يبدأ عصر أمهات كلثوم الخليج ، وسيكون ذلك بداية حقيقية للغناء العربى هناك . .

بقى أن نقول إن أم كلثوم وملحنيها قد وضعوا الأسس الصحيحة المتطورة للغناء العربى ، وقد سبقهم سيد درويش بعمل قليل فى هذا المضمار وإن كان على قلته عملا طيبا مثمرا ، وعاصرهم محمد عبد الوهاب بعمل غير قليل تجاوبت أصداؤه من بداية أمره حتى نهايته . .

ولا شك أن هذه الأسس التى اشتركت فيها هذه العبقريات كلها ، سوف تبقى تراثا للأجيال العربية القادمة فى مراحل الإبداع التى ستتواصل فى فن الغناء العربى ، وليست أم كلثوم ـ على علو شأنها ـ إلا مرحلة فى هذا الفن العظيم ، تتلوها مراحل لا تنقطع إلى آخر الزمان ! . .

الفصـــل الخـــامس

أسماء في عصر أم كلثوم وعبد الوهاب

* ليلى مراد
* شادية
* محمد الموجى

ليـــــلى مـــــراد
ملكة الأفلام الغنائية

فى أواخر العشرينات كان المطرب زكى مراد قد استنفد طاقة صوته وقلبه وأعصابه فى منافسة زملائه أصحاب الطريقة القديمة فى الغناء . . وكان هؤلاء أنفسهم قد انكمشوا فى ركن ضيق من فن الغناء المصرى بعد أن رفع عبد الوهاب وأم كلثوم راية الطريقة الجديدة فى الغناء والتف المستمعون حول هذه الراية الخفاقة ! . .

وأسهمت محطات الإذاعة الأهلية حينذاك فى ترويج هذه الطريقة الجديدة فى الغناء ، بعد أن مهدت لها طويلا شركات الاسطوانات ، وفى مقدمتها شركتا «بيضافون» و«أوديون» اللتان كانتا تطبعان وتوزعان اسطوانات عبد الوهاب وأم كلثوم . .

وحاول المطرب العجوز زكى مراد أن يجعل من ولده الشاب الصغير «منير» خليفة له فى الغناء ، ولكن «منير مراد» كان له صوت أَخَنّ ـ وهو عكس الصوت الأَغَنّ الجميل ـ وكان «أخنف» كـأنه مطبق الأنف ، لا يتقبل المستمعون غناءه ، وإن كان بارعًا فى عزف العود موهوبًا فى التلحين . .

ولكن القدر كان يخبىء للمطرب العجوز الحائر زكى مراد مفاجأة سارة ، فقد استمع إلى ابنته «ليلى» وهى تغنى مرة بعد مرة ما حفظته من أغانى أم كلثوم ، فأدرك بخبرته الطويلة أن ابنته هذه تستطيع أن تصنع شيئًا فى مجال الغناء الجديد ، وأن تقتحم الإذاعة الأهلية ، و«تعبىء» صوتها فى اسطوانات تدور على الات الفوتوغراف ذات البوق الضخم ! . .

وهكذا بدأت ليلى مراد تحترف الغناء . . ولكن «عليه القوم» لم يعرفوها إلا بعد أن أقام لها والدها حفلا غنائيا فى أحد مسارح القاهرة فى بداية سنة ١٩٣٢ . . وكان والدها صديقًا لأمير الشعراء أحمد شوقى ، فأعانه أمير الشعراء ماديا وأدبيًا على اقامة هذا الحفل : وحضره بنفسه وفى صحبته صديقه الصغير المطرب الكبير محمد عبد الوهاب ، ودعا إلى حضوره أصدقاءه من الباشوات والبكوات ، فكان حفلا ناجحًا ، خرجت منه ليلى مراد مطربة يعرفها كبار «السميعة»!

فى القاهرة . فضلا عن أنها صارت موضع التفات الموسيقار عبد الوهاب ، مطرب الملوك والأمراء فى تلك الأيام . .

ظهرت ليلى مراد فى عصر الأصوات الجميلة البالغة القوة ، العظيمة الدربة ، قبل عصر الميكروفون، فهى لم تغن فى حفلتها التى حضرها أمير الشعراء وأصحابه ، غناء ميكروفونيًا ، بل غنت بأحبالها الصوتية مشدودة إلى غاية مداها . . ولم يكن أحد من المطربين والمطربات فى تلك الأيام يغنى فى الحفلات من وراء الميكروفون . . ولولا محطات الإذاعة الأهلية التى كانت تذيع اسطواناتهم وبعض حفلاتهم من خلال ميكروفون جهاز الراديو لما عرف أحد كيف تكون نبراتهم عندما تتضخم وترتفع فى الميكروفون ! . .

ومع أن ليلى مراد بدأت حياتها الغنائية بدون ميكروفون ، إلا أن الأقدار اتاحت لها بعد ذلك أن تصبح أشهر مطربة ميكروفونية طوال حياتها الفنية . .

فلم تكد تنجح فى حفلتها غير الميكروفونية حتى تلقفتها ميكروفونات الإذاعات الأهلية ، فلمعت فيها إلى جوار المطربات المعروفات أمثال نجاة على وفتحية أحمد ورجاء عبده ونادرة، ثم أغلقت الحكومة أبواب هذه الإذاعات سنة ١٩٣٤ وأقامت إذاعة رسمية قوية اسمها «الإذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية» ففتحت هذه الإذاعة الرسمية بابا واسعًا للمطربات ، وعرف المستمعون اسم ليلى مراد على نطاق «المملكة المصرية »كلها بعد أن كان نطاق الإذاعات الأهلية لا يتعدى الإسكندرية والقاهرة وضواحيها، وكانت أجهزة الراديو معدودة ، ثم صارت عشرات الألوف فى كل مكان . .

وتوالت التطورات . . . فبعد انتشار الراديو من الاسكندرية إلى أقاصى الصعيد ، دخلت مصر عصر السينما الناطقة ، فظهر فيلم «أنشودة الفؤاد» للمطربة نادرة . . ثم ظهر أول فيلم غنائى لمحمد عبد الوهاب ـ سنة ١٩٣٤ ـ وهو فيلم «الوردة البيضاء» فهز المجتمع المصرى هزًا ، وقفزت الأفلام الغنائية إلى المقدمة فصارت انجح أنواع الأفلام ، حتى لقد تحركت منيرة المهدية ـ سلطانة الطرب المتقاعدة ـ وخرجت من عزلتها ونفضت عنها غبار تقاعدها ، وانتجت فيلم «الغندورة» ولكن لم ينجح ، ولعله كان الفيلم الغنائى الوحيد الذى فشل فى ذلك العصر الزاخر بالأفلام الغنائية الناجحة . . وربما كان سبب انصراف الجمهور عنه، انصرافه قبل ذلك عن منيرة المهدية نفسها ! . .

ولما انتج ستوديو مصر فيلم «وداد» لأم كلثوم ـ سنة ١٩٣٤ ـ شعر عبد الوهاب أنه يحتاج إلى تدعيم أفلامه لمواجهة منافسة أم كلثوم ، فأسند بطولة فيلمه الثانى «دموع الحب» ـ سنة ١٩٣٥ ـ إلى أشهر مطربة بعد أم كلثوم حينذاك ، وهى نجاة على ونجح الفيلم بصوت عبد الوهاب ونجاة على معًا .

وفى سنة ١٩٣٦ شرع عبد الوهاب يستعد لإنتاج فيلمه الثالث « يحيا الحب» فكان لابد له من مطربة تشاركه بطولة الفيلم، واختار ليلى مراد التى عرفها مع أمير الشعراء منذ أربع سنوات ، ولم يجد أحسن منها شكلا وموضوعًا ، لتحقيق النجاح المنشود . .

وتوجس زكى مراد خيفة من عبد الوهاب وقال لابنته :

ـ أخشى أن يصنع بك ما صنعه بمنيرة المهدية منذ عشر سنوات حين لحن لها احدى مسرحياتها وشاركها الغناء فيها وكان يومئذ مطربًا جديدًا . . أو ناشئًا ! . .

سألته ليلى :

وماذا صنع عبد الوهاب بمنيرة ؟! . .

أجاب زكى مراد :

ـ لحن لنفسه نغمات مديدة مرتفعة ، ولحن لمنيرة نغمات قصيرة منخفضة ، فسمعه المتفرجون فى المسرح ولم يسمعوا منيرة ، حتى قالوا : «إن صوت هذا المطرب الجديد أقوى وأجمل من صوت منيرة» ولم يكن صوت عبد الوهاب أقوى من صوت منيرة بأى حال ، ولكنه احتال حتى جعلها تغنى بصوت خافت !

ضحكت ليلى مراد وقالت لوالدها :

ـ يا أبى . . فى السينما يغنى المطرب والمطربة فى الميكروفون ، فلا مجال لخفض هذا الصوت ورفع ذاك ، لأن هذا جهد ضائع ، والميكروفون يتولى توصيل جميع الأصوات إلى المتفرجين .

وهذا ما كان . .

فقد استخدم عبد الوهاب أعلى طبقات صوت ليلى مراد فى فيلم «يحيا الحب» . . ولعلها لم تغن بعد ذلك فى تلك الطبقات فى جميع أفلامها التى توالت على امتداد السنين . .

كان ظهور ليلى مراد فى «يحيا الحب» بداية رحلة سينمائية طويلة بدأتها سنة ١٩٣٦ ولم تنته إلا بعد عشرين عامًا تقريبًا ظهرت خلالها ليلى مراد فى أشهر الأفلام الغنائية ، ومنها أفلام ضربت الرقم القياسى فى النجاح كفيلم «غزل البنات! ـ سنة ١٩٤٩ ـ من إنتاج أنور وجدى وعبد الوهاب ، وقد لحن فيه عبد الوهاب جميع أغانى ليلى مراد ، وأدى فيه بصوته أغنية واحدة : «عاشق الروح» بصفته «ضيف شرف» وكان قد اعتزل السينما بعد أن خان الحظ فيلمه «لستُ ملاكًا » ـ سنة ١٩٤٧ ـ الذى قاسمته بطولته نور الهدى . . .

وخلال العشرين عامًا التى عاشتها ليلى مراد أو عاشها صوتها على الشاشة الكبيرة ، تعاظم تأثيرها فى أذواق جماهير السينما ، وصارت للأغنية السينمائية المصرية مواصفات خاصة كلامًا وتلحينًا وأداءً . . واستحقت ليلى مراد بجدارة لقب« ملكة الأفلام الغنائية» أو «ملكة الأغنية السينمائية» . . ولم تنافسها مطربة من جيلها إلا فى فترات متقطعة ، وذلك عندما ظهرت رجاء

عبده مع عبد الوهاب فى فيلم «ممنوع الحب» سنة ١٩٤٠ ثم في سلسلة من الأفلام خلال سنوات الحرب العالمية الثانية . .

ونافستها أيضًا المطربة اللبنانية الكسندرا بدران التى سماها يوسف وهبى : « نور الهدى» . . وأظهرها فى فيلم «جوهرة» سنة ١٩٤٣ فكان انجح الأفلام الغنائية فى تاريخ السينما المصرية حتى ذلك الحين . . لكن نجاح نور الهدى لم يستمر طويلا ، وانقطعت منافستها لليلى مراد . .

وعندما عادت اسمهان إلى السينما الغنائية سنة ١٩٤٤ فى فيلم «غرام وانتقام » توقع الكثيرون أن تنتزع عرش الأفلام الغنائية من ليلى مراد ، ولكن هؤلاء المطربات الثلاث ـ رجاء ونور الهدى واسمهان ـ برغم نجاحهن احتجبن واحدة إثر واحدة بالتقاعد أو بالرحيل عن الدنيا . .

وخلا ميدان الأفلام الغنائية إلا من ليلى مراد ، حتى ظهرت «شادية» . . ولكن بطريقة أخرى ، وبلون أخر من الأغنية السينمائية ، ولم تدخل فى منافسة مع ليلى مراد . .

كانت ليلى مراد حصيفة فلم تبعثر جهدها الغنائى كغيرها من المطربات السينمائيات اللاتى حاولن تقليد أم كلثوم باقامة حفلات غنائية على المسرح . .

لقد أيقنت ليلى مراد أن ذلك جهدًا ضائعًا بالنسبةإليها ، فاخضعت نفسها لضرورات الأغنية السينمائية ومواصفاتها ، واستثمرت فى هذا المجال صوتها استثمارًا ناجحًا رابحًا ، والتزمت منذ بداية ظهورها فى السينما بالأغنية السينمائية دون سواها ، ولهذا رفضت الظهور فى مسرحيات غنائية ، بينما سارعت رجاء عبده ـ مثلا منذ أوائل الأربعينات إلى الظهور فى مسرحيات غنائية ، منها بعض مسرحيات سيد درويش . .

ان الغناء على المسرح أمام التخت ساعات طوالا ـ كما كانت تفعل أم كلثوم باقتدار لا يتكرر ـ هو المنزلق الخطر الذى تقع فيه بعض المطربات المتطلعات بغير حق إلى المنظر الكلثومى الفخم الرائع فوق مسرح الطرب ، ولقد ابتعدت ليلى مراد عن هذا المنزلق المحطم للضلوع ، والتزمت حدودها كمطربة سينمائية الصوت والأداء ، وكرست كل فنها الغنائى للسينما ، فلم تقف على مسرح الطرب منذ ظهورها فى السينما إلا مرة واحدة فى أوائل الخمسينات ، لأسباب غير فنية أجبرتها على ذلك حينذاك ، وغنت فى تلك المرة الواحدة أغنيتها المشهورة «الحب جميل» ولم تنجح ـ من وجهة نظرنا ـ لأنها رفعت طبقة صوتها أمام الجمهور على طريقة الحفلات ، فاهتزت صورة الأغنية الحالمة التى لا يصح أداؤها الا بصوت حالم منخفض الطبقة كما حدث فعلا فى موضع الأغنية من فيلم «غزل البنات» .

لقد أتاحت السينما لليلى مراد غناء عشرات وعشرات من أجمل الأغانى ، تألق فيها صوتها الوردى الفريد ذو البحة الخفيفة النادرة التى تنتاب نبراته بين الفينة والفينة فى النغمات . . وقد جمع صوتها بين التكوين الفنى المتماسك وبين خفة الحركة ، فاشتركت فى مجموعة من الأغانى الفكاهية

التى ما زالت مسموعة كديالوج «الشحاذ» مع المطرب محمد فوزى وديالوج آخر مع إسماعيل يس وشكوكو وعزيز عثمان والياس مؤدب . .

واليوم وربما يطرح بعض المعجبين بليلى مراد هذا السؤال : هل كان اقتصارها على الغناء السينمائى موقفًا ضارًا بها وبفنها فى آخر مطافها الفنى ؟! . .

لقد أدت ليلى مراد حق الفن السينمائى عندما اقتصرت على الأغنية السينمائية حتى منتصف الخمسينات ، ولكنها وجدت نفسها منذ تلك الأيام غير قادرة على الاستمرار فى السينما . . ولعلها قالت يومئذ لنفسها : ألم يكن الأجدى أن نجمع بين الغناء فى السينما وفوق المسرح وفى الراديو ، بل وفى المسرحيات الغنائية كذلك ؟! . .

كان موقفها صحيحًا مخلصًا للسينما فى حينه ، ثم صار عائقًا لها عندما بلغت مرحلة من الأيام توقف فيها نشاطها السينمائى تمامًا . .

وقد حاولت ليلى مراد عندئذ مرة بعد مرة أن تنشط فى تسجيل أغنيات غير سينمائية تذاع من الراديو ولكن هذه التسجيلات توقفت بعد محاولات قليلة خافتة الصدى . . لأن المطربة السينمائية المبدعة التى أحب الناس روحها وشخصيتها فى السينما ، لم يجدها المستمعون فى أغانيها التى سجلتها للإذاعة وهى محتجبة عنهم ، ولم يتبينوا فى هذه الأغانى الإذاعية شيئًا من جاذبية ليلى مراد التى عرفوها على الشاشة . .

ولا شك أن الروح والشخصية هما عماد جاذبية الفنان التى تتيح له الاستمرار فى قلوب الجماهير مهما قطع من أشواط الحياة . .

ولن يتأتى لمطربة ـ ولو احتفظت بجمال صوتها كليلى مراد ـ أن تحتفظ ايضًا بجمهورها إذا اهتزت روحها المعنوية وجاذبيتها الشخصية . . وقد كان سر احتفاظ أم كلثوم بحب الناس ، أنها احتفظت بروحها المعنوية وشخصيتها ، لا بصوتها فقط . . . ولبثت كذلك طوال حياتها المديدة .

إلا أن الانصاف يقتضى القول بأن ليلى مراد بذلت ما فى وسعها فى هذا المجال ، ولكن الزمن لم ينهزم بين يديها ، ولم تنتصر هى على الزمن . .

وسيبقى صوتها فى الأسماع ، مع أصوات جيلها العظيم الذى لن يتكرر . .

شـــــادية ..
السطر الأخير

فى تاريخ الغناء المصرى المعاصر ، مجموعة من قصص «الاعتزال» أثارت فى حينها بعض التساؤلات ، ثم مرت فى هدوء وطواها النسيان ! . .

وأكثر هذه القصص عن مطربات بلغن أوج الشهرة ثم اعتزلن فجأة وهن قادرات على الاستمرار ، ولكن اعتزال «شادية» فى أواخر الثمانينات وهى فى ذروة شهرتها وقدرتها على الأداء ، كان لونا جديدا من الاعتزال «الدرامى» المؤثر ، لم يسبق أن عرفه تاريخ الغناء المصرى المعاصر ، من أيام المطربة «ألمظ» التى اعتزلت الغناء قبل مائة عام لزواجها من المطرب عبده الحامولى الذى تزوج بعد وفاتها عدة مرات ! . .

فى سنة ١٩٣٠ غضبت منيرة المهدية ـ سلطانة الطرب ـ غَضْبَةً مُضَرِيَّةً ، وأعلنت أنها قررت اعتزال الغناء ، ولم تلبث أن شدَّت رحالها إلى تركيا فى جوله طويلة ، فتساءل من بقى على الولاء لها من المعجبين القدماء : لماذا اعتزلت السلطانة ؟! . . وجاءهم الجواب القاطع : لأن أم كلثوم التى كان عمرها الفنى فى القاهرة حينذاك سبع سنوات فقط اجتذبت غالبية جمهور الغناء فثارت منيرة على أم كلثوم وعلى جمهور الغناء المصرى ، وقررت أن تغنى للجمهور التركى وزعيمه « الغازى» «مصطفى كمال أتاتورك» . . وقد فازت منيرة بإعجاب الأتراك وزعيمهم لأن لهجة غنائها ـ فى جوهرها ـ كانت لهجة تركية . . وعادت من أنقرة بوسام علّقه أتاتورك على صدرها ، وشهادة منه فى حقها نطق بها على رءوس الأشهاد ، إذ قال : هذه المغنية المصرية لها حنجرتان تعملان معا ! . .

وبرغم هذه الشهادة اعتزلت منيرة جمهورها المصرى الذى لم يحفظ لها عهد الحب القديم ، ورفضت بإباء وشمم أن تغنى فى ميكروفون الإذاعة المصرية ، وعاشت إلى آخر يوم فى عمرها . . وعدوها الأول هو هذا الميكروفون والأصوات التى تنطلق منه . .

وبعد منيرة اعتزلت نعيمة المصرية ـ وكانت المطربة الثانية فى عصر منيرة ـ وكان سبب اعتزالها أم كلثوم أيضا . .

ثم توالى اعتزال المطربات القديمات اللاتى كن لامعات فى عصر منيرة ، وتساقطن ذابلات كأوراق الخريف ، لأن مرحلتهن التاريخية فى فن الغناء المصرى انقضت بظهور أم كلثوم وانتصار أسلوبها الغنائى الجديد ، فضلا عن صوتها الفريد . .

وفى عصر أم كلثوم اندثر الغناء ذو اللهجة الموسيقية «العثمانلية» الهجينة ، وارتفعت راية الغناء العربى وأصبحت المطربات جميعا يتعلمن أصول الغناء فى مدرسته العربية الجديدة المفتوحة كجامعات الهواء ، على اختلاف أصواتهن ، وطبائعهن الفنية ، وأساليبهن فى تلقى دقائق فن الغناء المصرى بعد أن تخلصن من لهجة الغناء التركى . . .

وهكذا لم تعد أم كلثوم هى سبب اختفاء هذه المطربة أو تلك ، ولكن المطربات اللامعات لبثن يعتزلن الأضواء واحدة بعد واحدة ، كأنما تدفعهن إلى الاعتزال قوة قاهرة لا قبل لهن بمقاومتها ! . .

فبعد أن لمعت المطربة «نجاة على » فى فيلم «دموع الحب » مع عبد الوهاب سنة ١٩٣٥ انحسرت عنها الأضواء ، ثم تزوجت ، ثم اعتزلت ، وانقلب الغناء عندها إلى ما يشبه الهواية المتقطعة ، فتارة تغنى ، وتارة تُضرب عن الغناء ، حتى تقاعدت فى آخر الأمر ولم يُثر اعتزالُها ولا تقاعدها تساؤلا ولا دهشة ! .

وفى أواخر الثلاثينيات ظهرت المطربة حياة محمد واشتهرت بسرعة ، ورشحها بعضهم للمجد، ولكنها اعتزلت فجأة ، كأنها لم تظهر قطّ ، ولم يَسأل أحدٌ أين ذهبت ! . .

وفى سنة ١٩٤١ اختفت أسمهان من مصر فجأة وسافرت إلى فلسطين وسوريا ولبنان لتخدم «قضية الحلفاء » ـ كما قيل وقتئذ والحرب العالمية الثانية محتدمة ـ وكان نجاح أسمهان فى فيلم «انتصار الشباب » الذى عُرض سنة ١٩٤٠ يرشحها للمكان الثانى فى عالم الغناء بعد أم كلثوم ولكن الناس الذين كانوا مشغولين بالتساؤل عن أخبار المعارك الحربية الطاحنة على الأرض المصرية والأرض الروسية ، لم يتسع وقتهم للسؤال عن أسمهان واختفائها أو اعتزالها ، حتى عادت إليهم سنة ١٩٤٤ فى فيلم «غرام وانتقام » ثم فارقتهم إلى الأبد ! . .

وتكررت قصة «نجاة على» بحذافيرها تقريبا مع المطربة «رجاء عبده » وسأل الناس عن رجاء بعض الوقت ثم كفوا عن السؤال ، بعد طول الاعتزال ! . .

ثم جاء دور ليلى مراد ـ ملكة الأغنية السينمائية ـ ففى سنة ١٩٥٥ أدت آخر أدوارها السينمائية، ثم بدأت خطواتها إلى اعتزال السينما والغناء ، مع أنها كانت قادرة على الاستمرار فى

الغناء على الأقل ، ولكنها اضطرت إلى اعتزال السينما والغناء معا ، ولم يثر اعتزالها أسئلة طويلة ، وإن تناثرت علامات استفهام حوله ، تتأرجح بين الفن والسياسة ! . .

أخيرا شادية

كانت قصص الاعتزال هذه ، قصصا بسيطة قليلة الصفحات حتى شاءت الأقدار أن تظهر إلى الوجود «قصة اعتزال» كثيرة الصفحات ، حافلة بتفاصيل لم يسبق لها مثيل فى عالم الغناء المصرى المعاصر كله ، وكانت بطلة هذه القصة مطربة الجماهير المحبوبة «فاطمة أحمد كمال شاكر» وشهرتها «شادية» . . وأوشكت هذه القصة خلال الأشهر القلائل الأخيرة أن تتحول إلى أسطورة كأسطورة رابعة العدوية فى سالف الزمان ! . .

منذبضعة وستين عاما ولدت شادية فى حى عابدين بالقاهرة لأب مصرى وأم من أصل تركى ، وكان ترتيبها بين إخواتها وأخواتها الخامسة والأخيرة . . .

ظهرت خلال أربعين عاما تقريبا فى أكثر من ثمانين فيلما سينمائيا ، وغنت أكثر من خمسمائة أغنية ، وتدرجت فى السينما من أدوار البنت المراهقة ذات الظل الخفيف ، إلى أدوار المرأة الناضجة، واقتحمت أيضا أدوار العجائز ، ونجحت فى جميع هذه الأدوار المتباينة . . . وأثبتت خلال أربعين عاما أنها ممثلة ومغنية فى درجة عالية واحدة من الإجادة تمثيلا وغناءً، ولم يتيسر ذلك لفنانه غيرها ، فإن ليلى مراد ـ ملكة الأغنية السينمائية ـ لم تكن فى الواقع إلا مغنية ذات صوت بديع ، أما درجتها فى التمثيل فدون درجة الممثلة المتوسطة ، أو فى درجتها أحيانا . .

وكانت مواهب شادية فى الغناء والتمثيل منذ ظهرت فى فيلم «العقل فى إجازة » مع المطرب محمد فوزى سنة ١٩٤٦ ، أكبر من سنها ، بل أكبر . حتى من جسمها ، فهى ذات قدٍّ صغير ، وصوتها أيضا ذو حجم صغير وإن كان ممتد المساحة ، واضح النبرات ، عميق الأثر . .

وكأنما استكثر عليها بعض الناس موهبتها هذه التى تجمع بين فنى الغناء والتمثيل ، فظلوا سنوات يطاردونها بقولهم لها : أنت ممثلة ممتازة ، فلا تغنى فى أفلامك لأن الغناء ربما أحدث بلبلة بين الجماهير وجعلهم يتساءلون : أممثلة هذه أم مغنية ؟! . .

وشادية ببساطتها النفسية تميل إلى تصديق ناصحيها بالحق وبغير الحق ، ولهذا انقطعت عن الغناء فى الأفلام ، وحرمت جمهورها من نصف موهبتها ، فكتبنا ـ وكان ذلك منذ بضعة وعشرين عاما ـ ننصحها بغير تلك النصيحة ، وقلنا لها : خدعوك فقالوا لك لا تغنى ! . . وأوضحنا لها أنها ضحية خدعة فنية وأن أصحاب هذه الخدعة أوهموا بأن مجدها الحقيقى هوالتمثيل بدون الغناء وزعموا لها أن الغناء يقلل من هيبتها الفنية كممثلة مـن الدرجة الأولى! . .

ومن حسن الطالع أن شادية استجابت لنا وعادت تغنى فى الأفلام التى لا يقطع الغناء فيها البناء الدرامى للفيلم بل يثريه ويزيده تأثيرا . . .

هذه النفس الطيبة ، من أبرز خصائص شادية ، حتى قال المرحوم كامل الشناوى فى بعض أحاديثه يوما : إنها أطيب من لقيت من الفنانات ! . .

وكامل الشناوى الذى كان من أكثر الناس خبرة بالوسط الفنى ، لم يصف ممثلة ولا مغنية بأنها «طيبة» فى أى يوم من الأيام ، وكانت شادية هى الاستثناء الوحيد . . .

إن هذه الفنانة الطيبة ، نجحت مع ذلك فى دورها الفنى المزدوج لمطربة وممثلة طوال أربعين سنة ، وتساقطت من حولها زميلاتها القديمات والجديدات سنة بعد سنة ولبثت هى وحدها واقفة صامدة تزداد تألقا على مر السنين . . .

السطر الأخير

ولست هنا فى مقام الحديث عن شادية وفنها وحياتها وآلامها وأحلامها ومخاوفها أو مغامراتها المثيرة ولكنى أتحدث عن السطر الأخيرفى كتابها الفنى الذى انتهى باعتزالها الفن وإن لم تعلن أنها قد اعتزلته إلا همسا . .

وإذا صدقتنى فراستى المتواضعة فإننى كنت أتنبأ منذ سنوات بأن شادية ستعتزل ذات يوم فجأة مع أن ظاهر أمرها لم يكن ينم عن ذلك . .

فمنذ أواخر السبعينات كان يدهشنى ـ وأنا يومئذ رئيس لتحرير مجلة الكواكب المصرية ـ أننا نطلب شادية بالتليفون فنجدها فى البيت ولكنها زاهدة فى الكلام ، ونحاول تصويرها فنراها تتهرب من التصوير ، وكانت تعتريها حينذاك فترات صمت واعتزال وتفكير وشرود يشبه الاكتئاب . .

وكنت فى تلك الفترة أتخيلها دائما وهى تغنى أغنيتها الحزينة : « قولوا لعين الشمس ما تحماشى» التى ألفها الشاعر الزجلى الرقيق مجدى نجيب آخذًا مطلعها من أغنية قديمة اشتهرت بها المطربة «أمينة شخلع» المتوفاة سنة ١٩٢٤ .

وكنت أقول فى نفسى : لشتان بين أداء شادية الملىء بالحزن والشعور ، وبين أداء تلك المطربة القديمة التى يبدو كأنها كانت سعيدة وهى تؤدى معانى الأغنية الحزينة . . . . .

وكنت أتخيلها كذلك وهى تغنى «غاب القمر يا ابن عمى» للشاعر نفسه ، فتلسعنى نار اللوعة المنبعثة من غنائها ، وأقول لنفسى : إن الحزن تغلغل عميقًا فى وجدان «شادية» . . حتى تحولت مطربة المرح والرقص ، إلى مطربة المشاعر الحزينة ! . .

وحتى عندما كانت تغنى «الحنة . . الحنة يا قطر الندى» ـ وهى أغنية أفراح وأعراس ـ كانت

رنة الحزن تسرى فى صوتها ، فلا يملك المرء إلا أن يبتسم وهو يتذكر المغنية الراقصة «بمبة كشر» المتوفاة سنة ١٩١٧ وصوتها التى سجلت به هذه الأغنية فى أسطوانة أبلاها الزمان ! . .

نعم . . كانت ثمة إرهاصات منذ أواخر السبعينات تشير إلى أن شادية تتغير فى دخيلة نفسها ووجدانها ، وأنها بلغت مفترق طرق لا يدرى أحد أين يمضى بها ، وإن كان واضحا أنها توشك أن تفارق طريقها القديم . .

فى تلك الأيام كانت شادية قد استكملت صفحة عثراتها فى زواج بعد زواج ، وبلغت آخر المطاف فى يأسها من أن تصبح أمًّا لطفل يملأ حياتها ، وبدت الدنيا لعينيها عندئذ فارغة من معناها ، ولم تسعدها الثروة ، بل زادت لها مشكلتها النفسية والوجدانية تجسيما وتعقيدا ، حتى وقفت شادية حيال ذاتها بعد طول المطاف تنظر فى مرآة حياتها وتسائل نفسها : ماذا بعد؟!

ريّا وسكينة

وظل هذا السؤال يلح عليها سنة بعد سنة ، وهى لا تستطيع الإجابة عنه ، ولكنها ماضية فى عملها الفنى ، وإن كانت قد أبطأت السير فيه ، وزادت صرامتها فى التعامل معه ، وهو بين يديها يزداد توهجا ولا تبدو عليه بوادر الضعف والانطفاء . .

وفى سنة ١٩٨٣ ، أرسلتْ لى شادية عن طريق زميلنا الأستاذ محمد سعيد دعوة لمشاهدة أول وآخر مسرحية تقوم ببطولتها ، مسرحية «ريا وسكينة» ! .

جلست أرقب شادية تمثل وتغنى على المسرح وتملؤه حيوية ومرحا وغناءً ، فتذكرتها حين كنت وأصدقائى نذهب كل ليلة إلى «كازينو بديعة» فى أوائل الخمسينات لنسمعها تغنى «وصلة» فى ذلك الكازينو الصيفى المطل على النيل ، مكان فندق شيراتون القاهرة الآن . .

كانت شادية فى أوائل الخمسينات تغنى ألوان الأغانى الجديدة التى خلقتها بصوتها وسليقتها الفنية الفطرية وساقت معها الملحنين فى اتجاهها فكأنها هى التى كانت تلحن لهم ما تغنيه ! . .

وها هى ذى تغنى فى المسرحية الكبيرة أغنيات درامية تعمق المعنى الحقيقى لهذه المسرحية الكوميدية التى دَارَ كُلُّ نجاحها وتأثيرها حول الشخصية الفنية المزدوجة لشادية كمطربة وممثلة ليس لها منافس فوق المسرح ، بحيث بدت بقية الممثلات والممثلين حولها ، ومنهم الممثلة الكبيرة سهير البابلى والممثل الكبير عبد المنعم مدبولى ، كأنهم شخصيات ثانوية تكمل إطار الصورة التى تظهر فيها شادية ! . .

أدهشنى ذلك حقا ، وامتلأت سرورا بما رأيته ، فقد كان معناه أن شادية اجتازت أزمتها

الوجدانية ، أو تسامت فوقها على الأقل ، أو حاولت أن تفعل ذلك . .

وقد كان ذلك ممكنا ، لولا أن القدر الذى منح شادية نجاحها الدائم ، أعد لها أيضا أسباب متاعبها الدائمة . .

الورم الصغير

فإنها لم تكد تقطع فوق المسرح بضعة أشهر حتى أحسست ذات ليلة والجمهور يصفق لها عقب إسدال الستار ، بما يشبه الورم فى جزء من جسمها ، فسارعت إلى إجراء جراحة دقيقة تم بها استئصال هذا الورم الصغير . . . وعادت شادية إلى «ريا وسكينة» بعد شفاء الجراحة ، ولكن القدر كان يخبئ لها مفاجأة أخرى ، فقد توفى شقيقها الذى كان سندها فى الحياة وأقرب الناس إلى قلبها . .

وسافرت شادية لزيارة شقيقتها المقيمة فى لوس انجيلوس بالولايات المتحدة ، فلم يرحمهابعض الناس من الشائعات ، واضطرت أن تتحدث إلى جمهورها تليفونيا عن طريق تليفزيون القاهرة ، لتقول لمن أزعجتهم الشائعات إنها بخير ، وإنها بحمد الله حية ترزق ! . .

ثم عادت من لوس انجيلوس وقد بلغت الشوط الأخير من صراعها مع نفسها ومع الحياة . .

لقد سارت فى طريق الفن أربعين عاما ، وكسبت أموالا طائلة ، حتى إن أجرها فى مسرحية «ريا وسكينة» التى استمرت ثلاث سنوات ، بلغ ثمانين ألف جنيه شهريا ، وحصلت على نسبة من ثمن بيع أشرطة الفيديو ، وقد بلغ هذا الثمن ثلاثمائة ألف جنية . .

مع الشيخ الواعظ

وصعدت إلى المسرح ـ للمرة الأخيرة ـ لتغنى فى «الليلة المحمدية » أغنية دينية ، أودعت فيها ابتهالاتها إلى الله . . ثم عادت إلى بيتها ولزمت الصمت المطبق ، وامتنعت عن لقاء الناس ، إلا شيخا مشهورا ، هو الشيخ محمد متولى الشعراوى ، ارتاحت إلى موعظته ، وقيل منذئذ إنها اعتزلت الفن ! .

وَأَعْجَبُ ما يدور الآن من الكلام المتطاير حول اعتزال شادية ، ما يتحدث به بعضهم عن الغناء : أمباح هو أم غير مباح ؟! . . وهل اعتزلته شادية تجنبا للبقاء فى هذا الشىء غير المباح؟! .

إن الغناء مباح الآن فى جميع الدول العربية والإسلامية ، فمن عجب أن تثار هذه المسألة التى قال فيها التطور كلمته ، فلم يعد الغناء لهوا ومضيعة للوقت بل صار من أبلغ العوامل فى تكوين الوجدان الإنسانى فى عصرنا . .

أما الناحية الدينية فلا نستطرد فيها ، ونجتزئ بما اعتدنا ترديده من كلام الإمام الغزالى : «أعلم أن قول القائل : السماع حرام ، معناه أن الله تعالى يعاقب عليه . وهذا أمر لا يُعرف بمجرد العقل، بل بالسمع . ومعرفة الشرعيات محصورة فى النص أو القياس على النصوص. . . ولا يدل على تحريم السماع نَصٌّ ولا قياس . وقول الله تعالى : إن أنكر الأصوات لصوت الحمير ، يدل بمفمومه على مدح الصوت الحسن . . وإذا جاز سماع صوت غُفْل لا معنى له كصوت العندليب ، فَلِمَ لا يجوز سماع صوت تُفهم منه الحكمة والمعانى الصحيحة ! . . » . .

ويقول الإمام الغزالى : « . . تأثير السماع فى القلب محسوس ومن لم يحركه السماع فهو ناقص ، مائل عن الاعتدال ، بعيد عن الروحانية ، زائد فى غلظ الطبع وكثافته على الجِمَالِ والطيور بل على جميع البهائم ، فإن جميعها تتأثر بالنغمات » . .

هكذا قال الإمام الغزالى فى بعض سطور كتاب «آداب السماع والوجد » . . وهو جزء من سِفْرِه الضخم المعروف : « إحياء علوم الدين » وقد أفردنا له مقالا خاصا فيما تقدم .

ومن أئمة الدين القدماء من كان لهم بصر دقيق بالنغم وضروبه وأصوله . . يقول عباس العقاد فى يومياته ـ الجزء الثالث ـ : « كان الفيلسوف من كبار الفلاسفة المغربيين ـ يقصد الأندلسيين ـ يجمع بين العلم بالشريعة ، وبين العلم بالأنغام ، على الغاية مما وصل إليه هذا العلم عند الأقدمين ، وكان من أوليائهم المنقطعين للعبادة من يُحْسِنُ دراسة القراءات على أصولها الفنية والفقهية ، ومنهم الإمام الشاطبى المدفون بالقاهرة ، وهو غير الإمام الشاطبى محمد بن سليمان المعافرى المدفون بالإسكندرية وكان أيضا من أكبر علماء القراءات . . ومما يدل على ارتباط علم القراءات بعلم الإيقاع إلى العصر الأخير ، أن أكثر واضعى الألحان منذ خمسين عاما كانوا من المشايخ الذين نشأوا أولا بين القراء ثم اشتغلوا بأناشيد الموالد ، وانتقلوا منها إلى التلحين» . .

هكذا قال العقاد . . ونحن نستشهد به فى شىء نعلمه حق العلم ، لأن العقاد من أعلام الفكر، ولكلمته حق التصديق ، أو على الأقل حق التأمل عند من يبحث مسألة الغناء فى عصرنا الذى يغنى فيه كل شىء حتى الآلات التى يصنعها الإنسان ! . .

لم تأخذ شيئا

فمن عَجَبٍ أن تثار هذه الكلمات فى مناسبة اعتزال شادية فن الغناء ، وكأنهم نسوا أنها اعتزلت أيضا فن التمثيل ، وإن كانت ـ كما قلنا ـ لم تعلن ذلك بصراحة حتى كتابة هذه السطور، ولكن أعمالها تدل على أنها زهدت الدنيا وأخذت تتخفف منها ، حتى إنها تبرعت فى ضربة واحدة

بشقة تملكها يزيد ثمنها على ربع مليون جنيه ، ليتخذ منها صديقنا الدكتور مصطفى محمود مستوصفا لعلاج المرضى . .

فهذه السيدة لم تعتزل الفن ، هربا من شيء حرمته الشرائع ، بل اعتزلت ، زهدا فى الدنيا بعد طول انغماس فيها بغير طائل ، من وجهة نظرها . .

وقد أعطت شادية للحياة وللأحياء زادا من الفن الجميل ، ومن حقها وقد شعرت بالتعب بعد الجهد الجهيد الذى بذلته ، أن تخلد إلى الراحة ، وأن تطيب نفسًا بما تنهض به من فعل الخير للناس ، تبرعا بأموالها ، وزهدا فى بهارج دنياها . .

وكأنها تقول للدنيا وهى تدير لها ظهرها :

ـ ما أخذته منك أرده إليك ، فكأننى أعطيتك ، وما أخذت منك شيئا !! . .

محمد الموجى..فى عصر

انقطاع الغناء العربى !..

يرتبط اسم الملحن محمد الموجى ـ فى ذاكرتى ـ بطرفة لغوية تخطر لى كلما سمعت اسمه، أو سمعت لحنا من ألحانه ، أو سمعت شيئا عنه من قريب أو بعيد . .

فالموجى لا ينتسب باسمه أو لقبه إلى بلدة اسمها « موج » كما ينتسب بعض الملحنين والمطربين إلى القرى والمدن التى جاءوا منها . .

وهو أيضا لا ينتسب إلى موج البحر ، لأن ذلك يخالف التوزين المعتاد فى اللهجة العامية المصرية ، ففى مصر ننطق اسم الموجى أو لقبه كما ننطق لقب « الكورى » نسبة إلى كوريا الشمالية أو كوريا الجنوبية . .

فلا تصح إذن نسبة الموجى إلى قرية تسمى «موج » ولا تصح نسبته إلى موج البحر أو موج النهر ! . . ولا يبقى من وجهة النظر اللغوية العربية الفصيحة إلا كلمة «الموج» ـ بضم الميم ـ على وزن «حوت » و «نور » مثلا . .

وهذه الكلمة العربية الفصيحة ـ كلمة مُوج ـ بهذا الوزن وحده ، معناها : المضطرب الذى لا يستقر له قرار ! . .

وذلك فيما نظن شأن الملحن الفنان محمد الموجى الذى اضطربت به الحياة واضطرب فيها حتى الآن سبعين عاما ، منذ ولد فى مدينة «دسوق » التى كانت وقت مولده سنة ١٩٢٣ تابعة لمديرية «محافظة» الغربية فى وسط الدلتا المصرية ، التى تتبعها أيضا بلدة الحامول التى ينتسب إليها المطرب الأشهر فى القرن التاسع عشر : عبده الحامولى ، باعث الغناء العربى . .

ثم صارت دسوق تابعة لمحافظة جديدة اقتطعت من محافظة الغربية الواسعة الأرجاء ، وسميت «محافظة الفؤادية » تخليدا لاسم الملك أحمد فؤاد الأول فى عهد ابنه الملك فاروق . . فلما زالت دولته ، سقط اسم « الفؤادية » وحل فى مكانه اسم « محافظة كفر الشيخ » ! . .

وهكذا اضطربت المحافظة التى ولد فيها الموجى كما اضطرب هـو فى الحياة وفى الفن ،

وتنقلت من حال إلى حال ، كما تنقلت به هو الظروف والأحوال ! . .

إن الملحن الموجى الذى لا يستقر من كثرة اضطرابه ، طبقا لما تقوله كتب اللغة ، هو اسم على مسمى . . وقد ساقه اضطرابه العاطفى ـ مثلا ـ إلى الزواج ثمانى مرات على الأقل من مطربات وممثلات وراقصات ، نذكر منهن سعاد مكاوى ووداد حمدى وأحلام وعايدة كامل وأميرة سالم ، ولا تسعفنا الذاكرة بأسماء الأخريات ! . .

ولكنا بهذه الطريقة فى الحديث عن الموجى نبدأ قصته من آخرها أو من وسطها . فلنحاول أن نتابع سياقها التاريخى من بدايته قدر المستطاع . .

ولد الموجى فى بلدة تلتف بيوتها وقلوبها حول ضريح «العارف بالله » الشيخ إبراهيم الدسوقى الذى كان من أشهر « الأولياء الصالحين » فى عصر المماليك البحرية ، ولبث محتفظا بشهرته هذه حتى الآن . .

وأكثر من طلبوا فن الغناء والتلحين من أبناء « دسوق » بدأوا طلبه فى حلقات الذكر والإنشاد الدينى ، إن لم يكن بالمشاركة فيها فبالاستماع إليها . . ولكن الموجى الذى استوعب بعض الإنشاد الدينى لم يلتحق بمعهد دسوق الأزهرى ، بل التحق بالمدرسة الابتدائية ثم بمدرسة الزراعة المتوسطة فى شبين الكوم عاصمة محافظة المنوفية .

وحصل الموجى على « الشهادة » من مدرسة شبين الكوم ، ثم التحق بوظيفة « ملاحظ زراعة» فى الحكومة ، واستمتع بلقب « الباشمهندس » بطلقه عليه العمال الزراعيون الذين يشرف عليهم . .

اطمأن الموجى إلى رزقه فى هذه الوظيفة ، فشرع يوقظ مواهبه الفنية لتعمل وتنمو وتكتسب الخبرة والعلم وتواجه التطبيق العملى ، وبدأ يطرق أبواب الوسط الفنى ويقول لأهله : ها أنذا . . ملحن جديد موهوب ، فافتحوا لى أبوابكم ! . .

وقبل أن يمعن فى طرق هذه الأبواب أمضى سنتين فى « نادى الموسيقى الشرقية » أو «معهد الموسيقى الشرقية » الذى أصبح فيما بعد « المعهد العالى للموسيقى العربية » . .

كان هذا الملحن الجديد الموهوب أشبه بالمطرب الملحن « محمد الزف » فى عهد إبراهيم الموصلى قبل ألف عام فى بغداد . . . لا يسمع لحنا إلا التقطه وسجله فى دماغه كأنه وضع داخل رأسه جهاز تسجيل ! . .

وبفضل جهاز تسجيله هذا ، حفظ الموجى كل ما سمعه من ألحان الجيل الأول الذى اضطلع بمهمة إحياء الغناء العربى ، أمثال محمد عثمان وعبده الحامولى ومحمد المسلوب وإبراهيم القبانى ومحمد على لعبة ، إلى ألحان الجيل الذى جاء بعدهم وعلى رأسه سيد درويش . .

أما تأثير محمد عبد الوهاب فيه ، فيصفه الموجى بقوله : «عبد الوهاب هو الجامعة التى

تعلمت فيها التلحين » ! . . ذلك أن جيل الموجى فتح عينيه على الحياة ، وقد تربع عبد الوهاب على قمة الشهرة ، مطربًا وملحنًا . . ولبث يتمتع بالسيطرة على أسماع الجمهور عشرات السنين منذ ظهر على المسرح مع منيرة المهدية سنة ١٩٢٦ وهو بعد شاب فى التاسعة والعشرين من عمره، حتى اعتزل الغناء وتفرغ للتلحين فى أخريات حياته . .

كان عبد الوهاب صوتا جديدا فى معدنه وتكوينه الفنى ، وكان ملحنا جديدا فى أسلوبه وإن استمد فى بداية أمره شيئا غير قليل من سيد درويش والشيخ على محمود والملحنين الأوربيين . .

وكان كل ملحن أو مطرب جديد يتراءى له عبد الوهاب نموذجًا للنجاح ، فاندفع ملحنو جيل الموجى ، ومن هم أكبر من هذا الجيل ببضعة عشر عاما ، فى الطريق الوهابى للتلحين والغناء ، مع اختلافات واجتهادات فنية بينهم ، فبعضهم التفت أيضا بقوة إلى طريقة السنباطى وطريقة زكريا أحمد أو محمد القصبجى . . ومنهم من اجتمع له فى أسلوبه كل هؤلاء . . وكان الموجى من هذا الفريق ، فإن أسلوبه فى التلحين هو نتاج تثقيفه لموهبته بتراث عبد الوهاب والسنباطى وزكريا أحمد ، صعودًا إلى « محمد على لعبة » مخترع فن الطقطوقة فى الغناء المصرى قبل ثمانين عاما . . وهبوطا إلى ملحن ومطرب أجمل أغانى الأفراح : أحمد شريف . . حتى جمع الموجى فى رأسه تراث الغناء المصرى الذى صنعه فحول الصناعة فى مائة سنة ، ولهذا قال عبد الوهاب ذات يوم : إن الموجى يحمل فى رأسه مكتبة موسيقية كاملة ! . .

معطف بديعة مصابنى

لم يكن فى ميدان الغناء والتلحين متسع للموجى الناشىء فى الأربعينيات ، فلم يجد مناصا من مكابدة البداية الفنية الصعبة التى كابدها من سبقوه إلى الشهرة كفريد الأطرش ومحمد فوزى ومحمود الشريف وغيرهم ، فقد مروا جميعا بصالة الراقصة الشهيرة بديعة مصابنى التى كانت تلقب حتى آخر أيامها فى مصر بملكة المسارح وكان لقبها هذا يطابق « الأمر الواقع » الذى تمثله بديعة مصابنى فى الحياة الفنية ، فإن صالتها الكبيرة كانت أشبه بمسرح حافل ، يقدم المنوعات الفنية من رقص فردى وجماعى واسكتشات فنية ومونولوجات فكاهية وأغنيات عاطفية ومحاولات لفن الأوبريت . . حتى ليمكن أن يقال إن أكثر مطربى وملحنى مصر بين الثلاثينات والخمسينات قد خرجوا من « معطف » بديعة مصابنى ، كما خرج مؤلفو القصص الروس والأوربيون فى القرن الماضى من «معطف جوجول » الكاتب الروسى الكبير ، على حد العبارة المأثورة المشهورة ! . .

كان الموجى منذ نشأته مطربا وملحنا ، لم يقتصر على التلحين لأنه ـ والحق يقال ـ صاحب صوت حساس معبر وإن كان ضيق الحجم متواضع المساحة . .

وكان هدفه بعد اكتسابه بعض الشهرة فى صالة بديعة والصالات الأخرى أن يصبح ملحنا مغنيا ، فتقدم إلى الإذاعة وامتحنوه فى التلحين والغناء وأجازوه ملحنًا مغنيًا ، وكان نجاحه فى امتحان الاذاعة بداية طريقه الحقيقى إلى هدفه المنشود . .

اختلفت اتجاهات الموجى الذى أصبح من ملحنى الأركان الصغيرة فى الاذاعة ثم من ملحنى مختارات الاذاعة ، عن اتجاهات الموجى ملحن هذه الصالة أو تلك من صالات القاهرة . . وانتقلت روحاته وغدواته من كازينو بديعة المطل على ميدان الأوبرا ، إلى أروقة الإذاعة وحجراتها الضيقة فى شارع علوى الذى صار من أشهر شوارع القاهرة بعد أن اتخذت الإذاعة مقرها فيه ، برغم ضآلته طولا وعرضا ! . .

مع ذلك لم يستطع الموجى أن يقفز إلى النجاح والشهرة ، بل ظل يمشى خطوة إلى الأمام ، ونصف خطوة إلى الوراء ، فيتقدم بألحانه إلى المطرب المشهور محمد عبد المطلب فلا يقبلها منه لأنه ملحن مغمور ، ويتقدم إلى آخرين من المشاهير وأشباه المشاهير فلا يقبل أحد منهم لحنا من ألحانه، ويسأل بعضهم بعضا : متى جاء هذا الملحن إلى الإذاعة ؟! . .

ولما لحن أغنية «صافينى مرة» عرضها على مطربة كانت تعمل فى صالة زينب عبده بكازينو البوسفور المطل على «باب الحديد » بميدان محطة القاهرة للسكة الحديدية . . وفرح الموجى لما قبلت المطربة شبه المجهولة أن تغنى لحنه هذا . .

ويبدو أن غناءها لم يعجبه فعرض اللحن على المطرب عبد الغنى السيد الذى كان حتى منتصف الأربعينات يعتبر المطرب الثانى بعد عبد الوهاب ، فاعتذر عبد الغنى إلى الملحن الناشىء ، وأفهمه أنه لا يغنى إلا لكبار الملحنين ! . .

عبد الحليم يغنى للموجى

كان عبد الحليم حافظ قد توثقت علاقته بالموجى من خلال عملهما المتواضع فى الإذاعة ، فقال للموجى :

ـ أعطنى هذا اللحن وسترى كيف أغنيه ! . .

وهكذا غنى عبد الحليم لحن «صافينى مرة » بعد أن غنته مطربة كازينو البوسفور وبعد أن رفض غناءه عبد الغنى السيد . . وكانت هذا بداية طريق السعادة لعبد الحليم والموجى معا . . وكان ميلاد هذا الملحن وبداية طريق السعادة لهما فى إحدى الحفلات الغنائية الشعبية التى كانت الإذاعة تقيمها فى «حديقة الأندلس» على النيل صيفا فى أوائل الخمسينات . .

وبدأت منذ تلك الليلة مسيرتها الفنية الناجحة . . بدايتها «صافينى مرة » . . ونهايتها ـ بعد خمس وعشرين سنة ـ « قارئة الفنجان » !

ويكاد ينعقد الإجماع الآن على أن ألحان الموجى من أجمل ما غنى عبد الحليم حافظ طوال حياته الفنية ،وهى كذلك قمة إبداع الموجى ، ودليل مقدرته وغزارة مادته وذكاء تعامله الموسيقى مع المعانى الشعرية . .

ومع ذلك لم تكن ألحانه لعبد الحليم إلا جزءا من إبداعه المتنوع ، فعبد الحليم هو الغناء الرومانسى فى الخمسينات والستينات ، تلك الفترة ذات الطابع الرومانسى الخاص فى الموسيقى والأدب والفن ، فترة الصعود القومى والاجتماعى والسياسى وانطلاق الخيال المصرى والعربى إلى آفاق رحبة متعددة . .

وقد التقت موهبة الموجى وموهبة عبد الحليم ، وتفتحت الموهبتان وتدفقتا حتى صار إنتهاجهما المشترك شغلا للأسماع والعواطف طوال تلك الفترة ذات الخصب الفنى الفائق . .

وإذا قلنا إن كمال الطويل كان البادئ بالسير مع عبد الحليم ، فإن الموجى كان أطول صحبةً لعبد الحليم ، فكان إلى جانبه خلال شوطه كله من أوله إلى آخره . .

ومن يستمع الآن إلى الأعمال الأولى التى غناها عبد الحليم لبعض الملحنين المدرسيين قبل شهرته ، مثل تانجو «يا لى إنت نجوى فى خيالى » وسيرانادا « الأصيل الذهبى » و « أنشودة الحياة» . . لا يخفى عليه أن أداء عبد الحليم لم يأخذ شكله الذى اشتهر به إلا فى ألحان الموجى والطويل ، فهما اللذان صاغا حنجرته ، أو أعادا تدريبها ، وأنطقاها بغناء عربى ذى لهجة مبتكرة، يعدها النقاد إضافة عظيمة إلى أساليب الغناء العربى ، وكان عبد الحليم قبل ذلك يغنى بطريقة هجينة ، تكاد فيها نبراته تنحرف عن المسار المقامى الصحيح للألحان . .

لقد كان عبد الحليم حافظ أكبر نجاح فنى للموجى ، ولولا الموجى لاتـخذ عبد الحـليم مـدارًا آخر فى الغناء لا يثبت فيه على قرار مع الملحنين المدرسيين الحرفيين ، والملحنين غـير الموهـوبين . .

ولولا عبد الحليم وكنز إمكاناته الفنية ، لاتخذت ألحان الموجى طرقا أخرى متشعبة هنا وهناك على حناجر مطربين ومطربات لا يستمع إليهم أ- . .

ولقد أنجز الموجى وعبد الحليم معا عملا كبيرا فى الغناء العربى ، يتمثل فى هذه «اللهجة الرابعة» التى أخذت مكانها إلى جانب لهجة أم كلثوم ولهجة عبد الوهاب ولهجة الكلاسيكيين الأوائل، وهى اللهجات الثلاث الرئيسية فى الغناء العربى المعاصر . .

ويمكن أن يقال أيضا إن الموجى الذى لحن لعبد الحليم أغانيه العاطفية الرومانسية وفتح أبواب هذا اللون من التلحين لجميع من لحنوا بعده لعبد الحليم ، كان قادرا على التلحين لعشرات من المطربين والمطربات ، أقبلوا عليه بعد شهرته يطلبون ألحانه فلم يستعمل فى تلحينه لهم أسلوبه أو أساليبه فى ألحانه لعبد الحليم، لأن أصواتهم غير صوته ، وطريقهم غير طريقه جملة وتفصيلا . .

الموجى ملحن الأغانى الشعبية

وكما اشتهر الموجى ملحن العاطفيات الرومانسية لعبد الحليم ، اشتهر الموجى ملحن الأغانى الشعبية، بل أبرع ملحنى الأغانى الشعبية فى عصرنا على الإطلاق . . فهو الذى لحن من هذا اللون عشرات الأغانى المفعمة بالروح الشعبية ، منها ما غناه مطربون ، كمحرم فؤاد وكارم محمود ومحمد قنديل ، ومنها ألحانه الشعبية التى أفاض فيها على الجو الشعبى والريفى ، رائحة رومانسية حالمة ، غير مسبوقة فى أسلوبها ، وحسبك فى هذا المجال لحنه الفريد البديع «غاب القمر يا ابن عمى» الذى اغنته شادية ، وما زال هذا اللحن ـ فى رأينا ـ أجمل ما غنته شادية طوال حياتها الحافلة بالألحان الناجحة الجميلة ، فقد أبرز هذا اللحن صوت شادية ساطع النبرات ، دقيق التعبير ، أنيق الأداء ، شديد الحساسية ، يضرب بجناحية فى الجو الشعبى الريفى أو الفلاحى ، كما يضرب بهما فى الجو الرومانسى ، بلا أدنى افتعال فى مزج هذا بذاك ، على ما فى هذا المزج الفنى من صعوبة لا يذللها إلا ملحن موهوب . .

وقد صنع الموجى ألوانا متنوعة من الغناء الشعبى لشادية وعبد الحليم وصباح ونجاة وأحلام وكمال حسنى ومحرم فؤاد وغيرهم . . ولكن الموجى احتاج إلى استجماع كل براعته فى التلحين الشعبى عندما تقدمت إليه المطربة الأوبرالية عفاف راضى تطلب ألحانا شعبية ! . .

لقد دربت عفاف صوتها ـ من طبقة الميزو سوبرانو الخفيف ـ على الغناء الأوبرالى فى الكونسرفتوار ، حيث يمنع الأساتذة الطلبة من الغناء العربى لأن تربية الصوت على الغناء الأوبرالى الأوربى تختلف تماما عن تربية الصوت الطبيعى على الغناء العربى . .

وقد عجزت عفاف راضى فى بداية ظهورها عن اقناع المستمع العربى بغنائها الغريب الوجه واليد واللسان ، الملفوف فى الثياب الأوبرالية الأوروبية . . وقدمها بليغ حمدى بهذا الأسلوب الهجين فى باكورة أغانيها فلم تلق نجاحا ، ولكن عفاف راضى انقلبت إلى مطربة شعبية على يد الموجى ، لأنه عرف كيف يعيد تدريبها على الغناء ، وعلمها كيف تضع حاجزا بين تكنيك الغناء الأوبرالى وطريقة الغناء العربى ، وهكذا استطاعت عفاف أن تغنى للمستمع العربى ، بعد تلك الرطانة التى أتعبتها كما أتعبت المستمعين بضع سنوات ! . .

ولقد غنى ألحان الموجى جميع مطربى ومطربات مصر المعروفين بين الخمسينات والستينات، وعلى رأسهم عبد الحليم حافظ وفايزة أحمد ونجاة الصغيرة . .

وغنت له أم كلثوم فى برنامج غنائى خاص عن المتصوفة الشهيرة «رابعة العدوية » . . ولكن الموجى بقيت له أمنية لم تتحقق وهى أن تغنى له أم كلثوم فى حفلاتها الشهرية التى كانت تجمع الأمة العربية حول أجهزة الراديو ، من المحيط إلى الخليج . .

وتحقق له هذا الحلم عندما غنت له أم كلثوم أغنية « للصبر حدود » ولقيت الأغنية نجاحا

عظيما . . ولكن حظ الموجى مع حفلات أم كلثوم وقف عند هذا الحد ، إذا استثنينا بعض الأغنيات فى المناسبات الوطنية . . ولم يلق نجاحا مذكورا لحنه الثانى لحفلات أم كلثوم : « اسأل روحك» . . وأسباب إخفاق هذا اللحن كثيرة ، لا مجال لشرحها هنا . .

الأوبرا والأوبريت

لم يقف الموجى عند تلحين الأغنية الفردية برغم الأهمية البالغة للأغنية الفردية فى الموسيقى العربية ، فأضاف إلى جهده الكبير فى هذا المجال ، جهدا آخر فى تلحين البرامج الغنائية والأوبريت ثم تطلع إلى تلحين «الأوبرا» . . كما فعل بعض الملحنين المصريين من قبل . .

وأذكر أننى كنت منذ بضعة عشر عاما أشترك فى برنامج تليفزيونى ذى حلقات اسمه «حَكَمَتْ المحكمةُ» . . أَجْلِسُ فيه على منصة هذه المحكمة التليفزيونية مع الزميلين المرحوم مرسى الشافعى ، وأنيس منصور ، ثم يجىء المطرب أو المطربة أو الملحن أمامنا ، وننهال عليه بأسئلتنا . . ثم نحكم له أو عليه فى آخر الجلسة ! . .

كان الموجى أحد « المتهمين » الذين مثلوا أمام محكمتنا الموقرة ، فقال ضمن أقواله إنه قرر تلحين «أوبرا» عربية ! . .

فسألته بحسن نيه عن مفهوم فن الأوبرا فى رأيه ، وهل سيغنى المغنون فى الأوبرا التى يلحنها بأصواتهم العربية الطبيعية ، أو يغنون بأصوات مستعارة ؟ ! . . وغير ذلك من الأسئلة . .

ضاق الموجى ذرعا بهذه الأسئلة ورفض الإجابة عنها . . وحسنا فعل ، فإنه ـ فيما يبدو ـ كان يعبر عن حلم لا سند له فى الواقع الفنى ، وقد أخذ فن الأوبرا ينقرض فى عالمه الأوروبى والأمريكى بعد أن وصل إلى طريق مسدود ، فعلى أية صورة يجىء فن الأوبرا العربى الموعود ؟! . . أليس هذا ركوبا للقطار بعد رحيله من المحطة ؟! . . أليس الأجدى تطوير موسيقانا العربية فى طريق مستقل وعدم التضحية بغزارتها اللحنية والإيقاعية التى لا حد لها ، والضن بها على التبدد وراء سراب يدعو إليه عدد من الموسيقيين المدرسيين ، يغترفون بلا حساب من « نوتة » الموسيقى الأوروبية ، ويقلدونها تقليدا قُروديًا أعمى ، ولا يعرفون لهم فى الموسيقى أبًا ولا أُمًا إلا المقامين الكبير والصغير اللذين دارت الموسيقى الأوروبية فيهما مئات السنين حتى وصلت إلى نهاية الطريق ، بل صار طريقها حلقة مفرغه ، بدايتها كنهايتها ! . .

هل استطردنا بعيدا عن الموجى ؟ ! . . لا أظن ذلك فإن الحديث عن أى ملحن عربى موهوب لابد أن يفضى بنا إلى هذا السؤال : هل نحتفظ بالموسيقى العربية ونطورها ونسير بها فى طريقها الخاص ، أو نودعها المتحف بجوار خوذات وسيوف سلاطين المماليك ، ثم نمد أيدينا إلى «النوتة» الأوروبية نسألها صدقة وإحسانا ؟! . .

بقى أن نقول إن الموجى يعتبر من كبار مكتشفى المواهب الغنائية الجديدة ومشجعيها ، فألحانه هى التى قدمت المطربة الكبيرة فايزة أحمد إلى جمهور القاهرة ، ولكن الموجى يبدو الآن قليل الصبر فى هذا المضمار ، فألحانه للمطربة الناشئة عزيزة جلال لا تعدو نسخا مهزوزة من بعض ألحان السنباطى ، ولا أدرى لماذا فشل الموجى مع المطربة وردة الجزائرية ؟! . . هل السبب هو أنها تغنى كما تشاء ، أو السبب هو أن الموجى يلحن لها كيفما اتفق ؟! . .

كذلك ألحانه للمطربة أميرة سالم . .

إن أميرة سالم ذات صوت جميل حساس متميز ، وهى مشروع مطربة ذات لون خاص جذاب ، فكيف عجز الموجى عن تحويل هذا المشروع أو هذا الحلم إلى حقيقة ، مع أن هذا المشروع أو هذا الحلم كان فى كل وقت إلى جانبه فى بيت واحد ، باعتبار أن أميرة سالم كانت زوجته؟! . .

إن الموجى لا تؤثر فيه السن ، وليس للسن ـ فيما نتصور ـ دخل فى قلة صبره الآن مع الأصوات الجديدة ، بعد أن كان مشهورا عنه طول صبره مع هذا الأصوات حتى لو كانت على شاكلة صوت ماهر العطار الذى قدمه للمستمعين قبل ثلاثين عاما . .

ومشكلة الموجى الحقيقية الآن هى أنه يجتاز ما يشبه « البيات الشتوى » . . لأن مصر غدت مرتعا خصبا للأصوات غير الغنائية ، ولم يبق فيها إلا غربان الملاهى الليلية والكاسيتات . . وهؤلاء المطربون الغربان ينعقون ليل نهار ، ويرتزقون من فساد أذواق الناس فى زماننا هذا . . ولا يحتاج المطرب الغراب إلى ألحان الموجى ، ولا إلى أية ألحان حقيقية من أى ملحن آخر ! . .

وهذه هى محنة فن الغناء عندنا الآن ، فقد انقطعت حباله التى كانت ممدودة بين أجياله المتعاقبة ، وقديما قال ابن خلدون فى مقدمته : « أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه ، صناعة الغناء »! . .

لم يقل ابن خلدون هذا الكلام الذى أكثرنا من ترديده إلا بعد أن تأمل تاريخ الغناء العربى ، وعرف كيف تدرجت فنونه حتى بلغت غايتها خلال المائة الأولى من حكم بنى العباس ، ثم أخذت تنحدر مع انحدار هذه الدولة وانقطاع عمرانها مرحلة بعد مرحلة ، حتى انقطع الغناء العربى بانقطاع تاريخ هذه الدولة بين يدى الطاغية هولاكو . .

قد يقال : إن العمران فى أرضنا يمتد الآن ، بل «يتفاقم» ويتفجر فى رقعة فسيحة من الأرض العربية صارت تعج بناطحات السحاب والأبراج والقصور والفنادق الباذخة . .

ونقول : إن العمران الذى يقصده ابن خلدون بعبارته الخالدة هذه ، هو عمران الدول سياسيا

واجتماعيا واقتصاديا وفكريا وحضاريا واقتدارًا على حماية بقائها ونمائها وحياة أبنائها ! . .

ذلك هو العمران الذى إذا انقطع ، لا يغنى عنه فتيلا عمرانُ الأبراج والفنادق وناطحات السحاب ، وقد ألممنا بهذا المعنى غير مرة فى صفحات هذا الكتاب ، وفى كثير من كتاباتنا لأهميته الفائقة ! . .

وهذه ـ كما قلنا ـ هى محنة الغناء العربى الآن ، وفى هذه المحنة يعيش الموجى وجميع الملحنين الموهوبين والجادين الآن ، كما يعيش المستمعون الذين لم تفسد أذواقهم بعد . .

الفهـــرس

رقم الإيداع: ١٠٠٨٢/ ١٩٩٢
I. S. B. N. 977 - 09 - 0115 - 6